كلمات

□ ١ □

خلافاً لاجناس الادب الاخرى ، يظل الشعر موضع جدل ، لانه الاكثر تجذراً في الوجدان العربي ، فهو الاكثر اثارة للخلاف ، في كل حديث عن الشعر ثمة مسائل تبرز ، فجاة ، فتندفع بالحوار خطوات الى الامام . واذا بالمسلمات كلها تتخلخل ، وتعود من اولها دورة السؤال . الشعر سؤال بلا اجابة نهائية ، ولذلك تتعدد الاجوبة . تعدد الأجوبة يفتح آفاقاً جديدة لأسئلة جديدة .
اما الشعر فيظل بلا جواب .

□ ٢ □

على ان الدكتور احسان عباس ، في الندوة التي اقامها له اتحاد الكتاب العرب ، حاول ان يجيب . وبمقدار ما كانت اجابته غنية ، كانت خلافية ايضا . كانت غنية ، لأن الدكتور عباس اطل ، بتركيز شديد ، على الشعر العربي من جاهليته الى قصيدة النثر . وكانت خلافية ، لان في ما تحدث عنه قضايا ينبغي التوقف لديها بعض الوقت .

□ ٣ □

اتوقف لدى قضيتين : التجريب : وقصيدة النثر .
وابدا من الناقد الكبير نفسه : « لو ان واحدا من شعراء الحداثة الكبار كتب قصيدة واحدة على العمود ، لاحتذى حذوه عدد كبير من شعراء الحداثة الآخرين . » واذن ، فالعودة الى العمود ممكنة اذا اختارها الرواد ! وكانما الحداثة زي يتغير اذا شاء له مصمموا ازياء ألشعر ان يتغير ! نحن لا ننكر تاثير بعض الرواد في بعض الاجيال اللاحقة ، ولكنه تاثير في الحداثة لا في الارتداد ، بقيت وحدها نازلة

الملائكة حين ارتدت . اما الحداثة فقطعت اشواطا اخرى . ذلك انها حركة ، لا زي ، ولانها حركة ، فهي ترفض الذين يقفون ، تتجاوزهم ، ثم لا تلتفت الى وراء . ذات مـرة ، في طقس احتفالي خاص ، كتب ادونيس قصيدة عمود ، كانت القصيدة عظيمة ، غير ان ادونيس ذاته لم يضفها الى اعماله .

□ ٤ □

يخاف الدكتور احسان من التجديد : ((كل جدة هـي تجريب ، والتجريب قابل للفشل)) . حقاً ، ان الجـدة تجريب . والتجريب احتمالان : الفشل او النجاح . على ان احتمال النجاح اقوى حين يكون الشعر في يد شاعر ذي مهـارة .

□ ٥ □

حين يصل الدكتور عباس الى قصيدة النثر ، يتردد قليلا في الاعتراف . انه صديق قديم لايقاع التفعيلة ، وصديق اقدم لايقاع جاهلية الشعر ، ولانه يخشى فشل التجديد .

□ ٦ □

المسالة ، اذن ، ليست مسالة الشعراء الكبار ، هـي مسالة الاضافات التي يقدمها الشعراء بعضهم الى بعض . ولو ان الشعر العربي الحديث توقف لدى جيل الرواد ، لانتهى منذ زمـن .

من يد الى اخرى لاحقة ، تنتقل الراية .

والا تكون الكارثة .

على ان اليد اللاحقة ينبغي ان تكون في امانة اليد الاولى

والا ، ايضا ، تكون الكارثة .

ذلك ان الاضافة ليست الغاء .

حين يحاول جيل الغاء جيل ، تكون الكارثة الكبرى .

للاسف ، هذامايحدث لدى نماذج من شعرائنا العرب!!

رئيس التحرير

ثلاث دراسات في الرواية العربية - محور

ثرثرة فوق النيل :

فضح الزمن الطحلبي

« دراسة بنيوية »

محمد سويرتي
« المغرب »

التعبير الروائي عن :

إشكالية اللقاء بالغرب الاشتراكي

نبيل سليمان

الإرادة والصمود في « صخرة الجولان »

حسني سيد لبيب

ثرثرة فوق النيل

فضح الزمن الطحلبي

« دراسة بنيوية »

محمد سويرتي

نتوسل في هذه المقاربة البنيوية المتواضعة بمنهج تودوروف كما يتجلى في دراسته لـ « العلاقات الخطيرة » للاكلو . لماذا هذا المنهج بالذات ؟ ـ ذلك لان « ثرثرة فوق النيل » لتجيب محفوظ تشبه الى حد كبير « العلاقات الخطيرة » للاكلو من حيث البنية الروائية مع اختلاف في الادوات الموظفة لدى كل روائي منهما :

١ - يوظف نجيب في روايته الاسلوب المباشر Style direct وهو البديل للرسائل التي وظفها لاكلو في روايته . يقول تودوروف : « فعلا . فللرسالة هنا نفس الوظائف التي للاسلوب المباشر تماما (...) فالاسلوب المباشر هو الوسيلة التي تجعل القارىء في ذات الوقت ذا معلومات ، اقل او اكثر ، من الشخصيات حول تطور الحبكة . وما الرسائل سوى تقمص خاص لهذه الامكانية العامة التي يقدمها الاسلوب المباشر . »(١) .

٢ - « ثرثرة فوق النيل » اذن حافلة بالحوار أي ذات طابع ديالوجي بالمفهوم الباختيني ، والمونولوج التلقائي ، والاستذكاري ، والسيكولوجي ، والمحكي الذاتي المجلوب والمسردن كأنماط تعبير نفسية كما حددتها دوريت كوهن في كتابها « الشفافية الداخلية »(٢) حيث نتعرف بسهولة على رغبات Désirs الشخصيات .

وتتميز رواية نجيب عن رواية لاكلو بالخصوصيات الآتية :

أ - في تنوع الرغبات والتواصل Communication فيها يتم علانية بين الشخصيات ومن النادر جدا ان يتم سرا . وهذا راجع الى كون المجتمعات العربية لا تعرف المؤتمن على الاسرار كما تعرفه المجتمعات الغربية . وبدقة اكبر ، يوجد المؤتمن على الاسرار في رواية لاكلو وينعدم في رواية نجيب التي يتم فيها البوح التلقائي عما في النفس والاعتراف به مباشرة دون وسيط ، والتواصل يتم بين افراد مجموعة العوامة عن طريق التعارف ولما يتوطد بينهم من أواصر الصداقة والعلاقات المعروفة في كل المجتمعات الانسانية . ولاجل ذلك ارتأينا الا نشير الى التواصل مادام هو العلاقة السائدة بين شخصيات نجيب.

---

١ - تودوروف ، ادب ودلالة ، ط لاروس ، باريز ١٩٦٧ ، ص ٤٠ .

٢ - انظر دراستنا للمنولوج التلقائي في « الزمن المقيت » لادريس الصغير ، مجلة «المعرفة » عدد ٢٧١ ، سبتمبر ١٩٨٤ ، ص ٢٧١ .

اليس عنوان الرواية هو « ثرثرة . . . » أي القول ، والكلام ، والتحدث، والنطق باللسان ، والتلفظ الشفوي ، والاقرار المباشر ؟ .

وتقع بينهما ايضا المشاركة Participation اذ تساعد شخصية اخرى على فعل شيء والمضي فيه . ويسمي تودوروف هذه العلائق الثلاث الرئيسية « المستندات اليه الاساسية Les Prédicats de base اما ما يقابلها فيطلق عليها اسم « المشتقات Les dérivés » كالكراهية بالنسبة للحب ، ولا تعتبر الا مبررا . ومن غريب الصدف ان يحتفظ الفعل العربي بمعناه ومبناه الجوهريين ولا تختلف سوى دلالته Connotation اذا تغير احد حرفي الجر المتعلقين به : في ـ عن ، وكان العربية ادركت ان الكراهية ايضا رغبة فقالت : « رغب في . . . » اذا احب و « رغب عن . . . » اذا كره . والرغبة موجودة في كلتا الحالتين. ويقابل التواصل الفضح: Rendre public ، او افشاء الاسرار افشاء ماديا : afficher . يا للصدفة العجيبة مرة اخرى ! فالفعل العربي « إفشى » يطابق تمام المطابقة الفعل الفرنسي afficher معنى ومبنى وحتى في الاصوات لدى النطق بهما . اتكون اللغة اللاتينية أو الفرنسية احتفظت به كما هو فاكسبته هذه الدلالة المادية : ان تكتب الاسرار ، وتعلق حتى يستطيع الجميع قراءتها فتذيع ، وتشيع ، وتنتشر ، والقريبة جدا من الدلالة العربية ، في التقاء اللفتين يوما تحت ظل ما يعرف الان بالمثاقفة ؟ والمساعدة يقابلها المنع Empêcher او الاعتراض ، او المعارضة S'opposer . وتدخل جميعا تحت ما أسماه « قاعدة التقابل Régle d'opposition

ب ـ وفيما يقترب من الوظيفة السيميائية للرسالة كاستعمال نجيب محفوظ ، للكلمات/الاشياء الاتية : الجريدة ، التحقيق الصحفي، المقالة ، المذكرة ، مشروع مسرحية .

ولا نعني سخريته من الاشكال التعبيرية التي يتوفر عليها اصحابها/ الشخصيات ولا يطبقونها الا في التوافه او لا يوظفونها البتة كالقصة القصيرة ، والمسرحيات ، والمقالات النقدية ، والسينما ، وكتابةالتاريخ، والفلســفة .

٣ ــ وتلتقي ايضا رواية نجيب مع رواية لاكلو في قضية الاوجه البلاغية ــ وسنقف عندها بعد قليل ــ التي يمكن الاستعانة بها لمقاربة محكي الرواية السطحي كما راى تودوروف .

ويصطلح تودوروف على العلاقات بين « المسندات اليه » و « المشتقات » ، بقواعد الاشتقاق Régles de dérivation ويقول على ان هناك صنفين منها : .

١ ــ قاعدة التقابل Régles d'oppositions التي يمتلك فيها كل مسند اليه مسندا اليه مقابلا .

٢ ــ قاعدة المفعولية Régle du passif . مثلا سنية كامل تحب علي السيد وهي محبوبة من طرفه اذن فهي وكيلة Agent كعلي السيد اي ان لكل فعل فاعل ومفعول به ، او ان لكل فعل ذات فاعلة وموضوع يقع عليه الفعل ، وان كل رغبة يمكن ان تبدو كحب في اول الأمر ، ثم تتضح بعد ذلك كراهية اي تبدو كرغبة في ثم يتضح انها رغبة عن . ويمكن هنا طرح مسلمة المظهر Le paraître وكينونة L'être الشخصيات ، او رغبة في شيء جديد تتغير عواطف الشخصيات ويعرفه تودوروف بالتحول الشخصي Transformation personnelle . وكمثال رجب يحب سناء ثم يتخلى عنها فيرغب في سمارة وعندما تدري S'aperçoit أو تعي Prend conscience سناء ذلك تتحول رغبتها الى غيره : انيس أو رؤوف .

ثم يرى الناقد الفرنسي انه لكي نستطيع وصفحركة هذه العلائق ، ومن ثم ، حركة المحكي ، ينبغي ادخال فئة اخرى من القواعد تسمى ، لتمييزها عن قواعد الاشتقاق ، قواعد العمل Régles d'action (١)

١ ـ على محور الرغبة :

لنفرض ان ا و ب وكيلين : وان ا يحب ب . اذن فـ ا سيجهد لكي تتحقق المفعولية (...) ولنفرض ان ا يحب ب على مستوى الكينونة لا على مستوى المظهر . اذا علم ا بمستوى الكينونة ، فهو يجاهد ضد ضدها(٢) .

٢ ـ على محور المشاركة :

لنفرض ا ، ب ، ج ، ثلاثة وكلاء ، وانه توجد علاقة بين ا و ب مع ج اذا علم ا بان هذه العلاقة ب/ج مماثلة للعلاقة ا/ج ، سيسعى ضدها(١) .

٣ ـ على محور التواصل :

وهذا المحور يتعلق بمؤتمن السر ونتركه للاسباب التي ذكرناها سابقا .

ـ منطق الاعمال :

الشخصيات وعلائقها :

رئيس القلم يرغب في اتمام البيان من طرف انيس :

« ـ هل اتممت البيان المطلوب ! » (ص ٥) .

تليها رغبة المدير العام وهي شبيهة برغبة رئيس القلم حسب السلم الاداري .

---

١ ـ تودوروف ، ادب ودلالة ، ط لاروس ، باريز ١٩٦٧ ، ص (٥٨ ـ ٦٢) .
١ ـ نفسه ، ص ٦٢ .

« ـ طلبت منك بيانا مفصلا عن حركة الوارد في الشهر الماضي » (ص ٨) .

ولكن هذه الرغبة منيت بالخيبة كما يتجلى ذلك من قول السارد»: « رأى اسطرا مكتوبة بوضوح يليها فراغ ابيض . » (ص ٩) .

وهذا عم عبده يعرب عن رغبته لانيس الذي يعتقد انه له رغبة في المرأة :

« ـ قرة عيني في الصلاة » (ص ١٧)

ولكن انيس يفضحه دون سامع بالكشف عن رغبته الحقيقية :

« ـ لو لم تحب هذه الحياة لهجرتها من أول يوم » (ص ١٨) .

ويعبر انيس زكي عن رغبته في ليلى زيدان التي تحب خالد عزوز ويفضحها هي وخالد :

« ـ انت الليلة لي . لماذا خالد دائما ؟ وخالد نفسه ورثك بعد هجر رجب لك . واذن فالليلة لي أنا . » (ص ٢٧) .

وترفض هذا الفضح لقول السارد : « وصرخت انت كالمجنون » كما يرفضه خالد ويؤكده حسب قول السارد : « وبسط خالد راحتيه ضارعا وهو يقول : « فضحتنا » . (ص ٢٧) . ويفعل انيس نفس الشيء مع سنية كامل ، وسمارة ، وتبوء رغبته بالفشل الا رغبته عن سمارة في « الجزء الثاني » من الرواية .

اما رجب القاضي « اله الجنس وممون العوامة » فهو يتظاهر بحب سناء في حين ان سناء تحبه فعلا ، تلك كينونتها . واحمد نمر يمنعه ويعترض سبيله فاضحا اياه :

« ـ لا يجوز الكذب امام صادقة . » (ص ٣٧) .

ثم يشرع رجب في مساعدة سناء على التعرف على رواد العوامة ويفشي اسرارهم في الوقت ذاته اثناء تقديمه اياهم لها . وهذا الافشاء يقابل بالرفض المناسب لانه يغلب عليه الاطراء . يقول السارد : « أما سنية كامل فرمقته بنظرة احتجاج لم يبلغ درجة الغضب » (ص ٣٨) .

وهذا مصطفى راشد يرغب في المراة / المثال ولهذا تبقى رغبته معلقة : « فهو يتطلع بصدق الى المطلق (...) ولكن خذي حذرك منه فهو يقول انه مازال يفتقد حتى اليوم انموذجه المفضل من النساء » (ص ٣٩) . كما يبوح برغبة خالد عزوز ايضا الشاملة : « ... وله فلسفة خاصة لا ادري كيف اسميها ولكن الاباحية من سماتها الظاهرة » (ص ٣٩) .

وانيس المولع بالتاريخ يرغب في سناء ولكن رجب يعوقه لانه يرغب فيها وترغب فيه ، وفي أن تكون ممثلة ولهذا فهي وكيلة Agentفي علائق الاشتقاق . يسأله مصطفى راشد عنها :

« ــ ما تخصص الانسة في الاداب ؟

(...)

« ــ التاريخ .

فتأوه انيس

ــ الله !

ــ ليس تاريخها بتاريخك الدامي ولكنها معنية بأشياء حلوة

ــ ليس في التاريخ اشياء حلوة » (ص ٤١)

(...)

ــ ولكنها مولعة بالفن ايضا . » (ص ٤٢) .

وترفض الفضح :

« ــ لا تجعل مني موضوعا للسمر » (ص ٤٣

وهذا رجب يودتقبيل الفتاة القاصر فقال لها ان بامكانها ان تلعب دور فتاة في سيناريو لغز البحيرة وان عليها ان تبتدىء بالقبلة كتدريب اول :

« ـ ... زمي شفتيك : اريني كيف تقبلين ، احذري الخجل ، الخجل عدو التمثيل ، امام الجميع ، قبلة حقيقية بكل معنى الكلمة ، قبلة يجب ان يتحسن بعدها الموقف الدولي .. » (ص ٤٤) . وكان له ذلك حسب تعبير السارد : « وتلاقت شفتاهما بقوة وحرارة في صمت سكنت فيه الاشياء حتى القرقرة » (ص ٤٤) .

وتتم المشاركة على شكل تشجيع لسناء من خالد الذي قال بحماس متدفق :

« ـ (...) فتقبلي يا سناء ـ بلا القاب من الان فصاعدا ـ اعجابي» (ص ٤٤) اما احمد نصر فيساعد سناء ويقف حاجزا امام رغبة رجب في سناء لانه يعتبر ذلك جريمة في حقها لانها فتاة قاصر حسب احمد نصر ذي « الافكار المحافظة » .

« همس احمد نصر في اذن رجب » البنت الصغيرة ! » ولكنه أجاب همسا ايضا وهو يرتكز بكوعه على ركبة انيس « لست اول فتان في حياتها » (ص ٥٠) . وتفضحه ليلى زيدان :

« الويل لمن يحترم الحب في عصر لا يكن للحب احتراما » (ص ٥٠). والان يبوح علي السيد برغبة سمارة في زيارة العوامة ويساعدها بقدر ما يفضحها في غيابها بل هو يقوم بوظيفة الرسالة ، لا الرسالة المكتوبة ولكن الرسالة الشفوية لاستعماله كلمة « ابلغ » ، و «الرسالة» في كلامه:

« ـ على فكرة يجب ان ابلغكم رسالة قبل ان تنسطلوا ...

« ... »

ـ سمارة ترغب في زيارة العوامة ! » (ص ٥١) .

وهنا يخشون الفضيحة عن طريق الجريدة لان سمارة صحفية :

« ــ (...) هذا يعني اننا سنكون موضوع تحقيق صحفي . » (ص ٥٢) .

ويستمرعلي السيد فيإفشاء اسرار سمارة دون أن يراعيصداقتهما وذلك لتبديد خوف اهل العوامة الذين يطلبون منه :

« ــ قدم لنا فذلكة مفيدة .

ــ (...) ممن يأخذ الحياة مأخذ الجد وان تكن لطيفة المعشر ومعروف انها رفضت زواجا برجوازيا فاخرا رغم مرتبها الصغير .

(...)

ــ هل اعتقلت مرة ؟

ــ كلا انها زميلتي منذ عينت في مجلة كل شيء . » (ص ٥٦) .

ولدى حضور سمارة يفضح عم عبده :

« ــ فهو قوي وضعيف ، هو موجود وغير موجود ، هو إمام المصلى المجاور وهو قواد ! » (ص ٦٥) .

ورجب يعرب عن رغبة جديدة وهي الرغبة في سمارة اي عن سناء . تقول سمارة عن عم عبده :

« ــ الحق اني احببته من اول نظرة !

فقال رجب بتلقائية :

« ــ عقبى لنا » (ص ٦٥) .

وسمارة الان تريد معرفة اسرار العوامة واهلها واشياءها لما اصبحت لها علاقة اكثر متانة من ذي قبل مع اصحابها ولهذا فهم يطلعونها على بعضها . سألتهم عن سر تعلقهم بالجوزة وقال علي السيد باعتباره زميلها :

« ــ انها محور جلستنا ، ولا سعادة حقيقية لنا الا في هذه الجلسة .

ــ الا يهمكم حقا شيئا مما يدور حولكم ؟

ــ (...) الحق اننا لا مصريون ولا عرب ولا بشر ، نحن لا ننتمي لشيء الا لهذه العوامة . » (ص ٦٧) .

ثم يزيد مصطفى في الكشف :

ــ ما دامت الغناطيس بحالة جيدة ، والحبال والسلاسل متينة ، وعم عبده ساهرا ، والجوزة عامرة ، فلا هم لنا ..

(...)

ــ لا تصدقي كلام مصطفى راشد حرفيا ، لسنا انانيين بالدرجة التي صورها ، ولكننا نرى ان السفينة تسير دون حاجة الى راينا او معاونتنا ، وان التفكير بعد ذلك لن يجدي شيئا ، وربما جر وراءه الكدر وضغط الدم . » (ص ٦٧) .

انيس يفصح عن رغبته لعم عبده :

« ــ عليك ان تبحث لي عن فتاة مناسبة في الظلام . » (ص ٧١) .

وتود سمارة التعرف عليه وتبوح بما قيل لها عنه :

« ــ قيل لي انك تدمن التاريخ والثقافة ولكنك فيما اعلم لا تكتب ؟» (ص ٧٥) .

وتعرب سمارة عن رغبة جديدة تثير الخوف لدى الشخوص من ان تفشي اسرارهم بأن تجعل منهم شخصيات مسرحية .

والمسرحية في عرفنا هي تمثيل على خشبة المسرح وتشخيص لنص مكتوب يأخذ بعين الاعتبار الخشبة ، وديكورها ، والممثلين وهم يعملون ، والمشاهدين . والقصد منها طرح بعض القضايا الانسانية ليتخذ النظارة موقفا منها ، او لفضح سلوكاتهم كأفراد ، أو كجماعة ، او كطبقة او

كجيل كما هي في الواقع العميق ليعدلوا من هـذه السلوكات ، أو ليتموقفوا ازاء الظروف المستجدة او مما يتركب منه العرض المسرحي الذي مر امام انظارهم . والمسرحية اشد خطرا من التحقيق الصحفي او المقالة . لذا فلا أحد يرغب في أن يكون موضوعها ، او بطلها ، او احدى شخصياتها ، او تسمى باسمه ولا سيما اذا كان يعلم في قرارة نفسه انه يقوم بأعمال تتنافى والاخلاق . ولذلك يخشاها لانها احدى الوسائل الناجعة في الفضح ويثير ذكرها الرعب . الم يوظفها اليونان ، والمسرح الكلاسيكي ، والبرجوازي ، والرومانسي في العصور القديمة بهـذا المفهوم ؟ وهذا شكسبير ، في العصر الاليزابيثي ، في رائعته هاملت، حيث ادخل الكاتب تمثيلية في تمثيلية ، يقول على لسان هاملت ، موضحا جوهرها : «المسرحية هي الشيء الذي سأقبض به على ضمير الملك »(١). ويقول عن الممثلين : « فالممثلون لا يحفظون سرا ؛ ويبوحون بكـل شيء » (٢) .

تصرح سمارة عن بغيتها :

« ـ اهم ما يشغلني الان هو ان اجرب نفسي في كتابة المسرحية .

(...)

ـ المسرحية لا تكتب لغير ما سبب ! » (ص ٨١)

عند ذاك يعبر رجب في رغبة مماثلة :

« ـ همي الاول هو الفـن . »

لكن مصطفى راشد يكشف النقاب عن رغبة رجب الذي يعترف بها :

« ـ الحقيقة ان همه الاول هو الحب ، وبالاحرى النسـاء !

---

(١) شتسبير ، هاملت ، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا ، ط ، دار القدس ، ص ..١
(٢) نفسه ، ص : ١١٢ .

ـ اهذا هو همك حقا ؟

ـ بلا زيادة ولا نقصـــان ..

ويقر علي السيد برغبة لكن مصطفى راشـد يفضحه بحضـور ســمارة :

« ـ همي الاول هو النقد الفني !

ـ كلام فارغ ، همه الحقيقي هو الحلم ، الحلم في ذاته بصرف النظر عن محتواه ، اما النقد فهو لا ينقد الا مجاملة لصديق او هجومـا على عدو او لابتزاز قدر من المال » (ص ٨٤) .

وتعبر ليلى زيدان عن رغبة من ولكن خالد عزوز يكشف عن رغبتها في :

« ـ لا هم لي .

ـ او انني همها الاول ! » (ص ٨٥) .

وسنية كامل تعبر عن رغبة واخرى مشتقتين عن الرغبة الاولى :

« ـ همي أن يطلقني زوجـي وأن يطلق علي السيد زوجتـه » (ص ٨٥) . ويفشي رجب عمر حب سناء لـه وترفض هذا الفضح:

« ـ اعتبريني همها الاول » .

ـ لا ...

اما خالد عزوز فيصرح :

« ـ همي الاول هو الفوضوية ! » (ص ٨٥) .

وتسأل سمارة عن رغبة انيس الذي يعترف بحبه لها ولكن رجب يعترضه مستدركا والاستدراك ينم عن رغبته هو فيها :

« ـ جاء دورك يا ولي الامر فما همك ؟

ـ ان ارافقك .

وقال رجب باندفاع :

ــ ولكن . . » (ص ٨٧)

والان تعي « الوكيلة » سناء Prend conscience بأن العلاقة التي كانت بينها وبين رجب ليست هي العلاقة التي كانت تعتقدها لتحوله الشخصي الى رغبة في سمارة فتعلق سناء على ذلك التغير الذي حدث في عاطفة رجب دون تعيينه

« ــ ما اسرع ان ينقلب اهل العوامة بلا قلوب » (ص ٩٠) . وتسعى جاهدة حسب علائق العمل ضد هذا الحب على المستوى الداخلي اولا ؛ فتقول لانيس بعد ذهاب رجب الى سمارة :

« ــ لماذا لا تغازلني ؟ » (ص ١٠٠)

ويفصح بعد ذلك رجب عن رغبته في سمارة :

« ــ اليس الافضل يا عزيزتي ان نستمتع بالحب » (ص ١١١) .

يعثر انيس على مذكرة سمارة . والمذكرة في بعض اشاراتها كالرسالة . فهي تدل ايضا أو بالاحرى تشير الى أن المرء يدون فيها اشياء تتعلق بحياته الصميمية وغالبا ما يود اخفاءها الا لصديق حميم . لذا فهي تثير كذلك الخوف من ان يعثر عليها احد فيذيع هذه الاسرار . والمذكرة في « ثرثرة فوق النيل » مذكرة صحفية قد تسجل فيها صاحبتها ما يتعلق بأهل العوامة فتنشر ذلك في جريدة . ولكنه تبين الامر على انها مشروع مسرحية وهذا اخطر ، وذلك هو الفضح الكبير . ولكن انيس ، بعد اطلاعه عليها ، هو الذي سيفضح ما بها فضحا مكشوفا . وفعلا اذا لم يكن لاصحاب العوامة اسرار ، واذا لم تدون في مذكرة ، واذا لم يعثر على هذه المذكرة فمن ذا الذي سيفضح هذه الاسرار ؟ يقول تودوروف : « ولكي توجد الرواية ، كان من الضروري ان تكشف ؛

اقنعة الماكرين ، في القصة المعروضة » (١) . وكماكرين خبثاء . فلقد اعترفوا امام ماكرة اخبث منهم ولهذا تكلم انيس ونطق فاضحا الجميع ولا فائدة من الرفض لهذا الفضح الذي اثار غضبهم حتى قال علي السيد عن انيس :

« ـ اخيرا نطق ! » (١٣٠) .

ويضيف علي السيد :

« ـ حلمت ذات ليلة انني صرت في طول عم عبده وعرضه .

ويقول السارد عن انيس : « فخرج انيس عن صمته المالوف

ـ ذلك انك تهرب من الاحلام والادمان !

ـ ولكن مم أهرب يا ولي النعم ؟

« ـ من الخواء !

ثم استطرد :

« ـ جميعكم أوغاد عصريون تهربون في الادمان والاوهام الكاذبة . » (ص ١٢٩) .

وساله مصطفى

« ـ وماذا عني انا ؟

ـ هارب مـن الادمان والمطلق ، يطاردك الاحسـاس بالتفاهة . »

وعن اهل العوامة بصفة عامة :

« ـ كلنا اوغـاد لا اخلاق لنـا يطاردنا عفريت مخيف اسـمه المسئولية . »

(١) تزفتان تودوروف ، ادب ودلالة ، ط لاروس ، باريز ١٩٦٧ ، ص ٤٨.

وساله خالـد :

« ــ انيس ، ايها الفيلسـوف ، ماذا عني وعن ليلى ؟

ــ انك اباحي منحل بلا عقيدة وربما انك بلا عقيدة لانك منحل .
اما ليلى فما هي الا رائدة زائفة منحلة مدمنة لا شهيدة كما تتوهمون !

ــ قطع لسانك !

وأشار الى سنية كامل قائلا :

« ــ وانت تمارسين تعدد الازواج يا مدمنة ! » .

فصرخت :

« ــ يا مجنـون !

وهو لا ينسى نفسه » .

« ــ كلا ، . انا نصف مجنون فقط ولكنني ايضا نصف ميت . .
ــ كيف تتجرأ على هذه الوقاحة ! » (ص ١٣١)

وسمارة الان ترغب في استرداد المذكرة وهي تخاف بدورها ، لان هناك ما هو امكر منها وعلامة ذلك نسيانها مذكرتها في العوامة ، من ان يفتضح امرها امام اهل العوامة الاخرين فتتهم بالتجسس عليهم كمـا وصفها بذلك انيس زكي ، تقول له :

« ــ اريد مذكرتي .

(...)

بالله ردها لي فلا وقت للكلام !

هل تنوي إفشاء سرها ؟ » (ص ١٤٠) .

ــ جئت لا لصداقة ولكن للتجسـس .

ـ لا تسيء بي الظن ؛ اني احبكم حقا وارغب في صداقتكم . وفضلا عن هذا فانني أومن بأنه يوجد بطل كامن في كل فرد ، ولم يكن يهمني معرفة حقيقتكم بقدر أن أخلق منها ما ينفع المسرحية » (ص ١٤١) .

وتعود سناء الى العوامة بصحبة رؤوف « نجم الشاشة المعروف » الذي لا ندري عنه شيئا سوى اسمه ولقبه ؛ ويعرفه رجب الذي لا تزال سناء تحبه والا لما رجعت الى العوامة . ولعل هذا المجيء بصحبة شخص آخر مجاهدة للحب او انتقام لنفسها من رجب :

« ـ اتعبني حتى اذعن للمجيء ، قال كيف نقتحم على ناس خلوتهم ، ولكنه خطيبي والعوامة أسرتي ! » (١٤٧) .

المقالة كذلك وسيلة تعبيرية لها خطورتها ويخشى بأسها ولكن .. قال علي السيد :

« ـ وهذا هو سر نجاح الروايات التي تصورنا على حقيقتنا .

ـ لانني منافق ... » (ص ١٥٣) .

ـ لماذا لا تعترف بذلك في مقالاتك ؟

وتستمر المسرحية كمشروع فيأخذ خالد في مساعدة سمارة بالنصيحة فترد عليه :

« ـ انك توشك أن تنصحني بالعدول عن الادب !

ـ كلا ولكني اقول لك انه كما أن الطيبات للطيبين والخبيثات للخبيثين فان مسرح العبث للعبثيين .. » (ص ١٥٥) .

ـ **المظهر السطحي للمحكي :**

يقول تودوروف : « بفحصنا للمظهر السطحي للمحكي ، نقف عند مسألة معنى عناصر المحكي ؛ ولكن هذا المعنى لا يوجد الا على مستوى الكتابة لا على مستوى المرجعية (...) .

وظاهرة لغوية واحدة يمكن أن تبين لنا كيف نذكر مظهــر المحكي هذا . انها **الاوجه البلاغية** (...) والوجه البلاغي هو التعبير اللسني الذي ندركه في ذاته لا فقط كوسيط للدلالة (...) الاوجه البلاغية عددها لا نهائي ، ولاكتشـاف وجه بلاغي يقتضي الامر فقط معرفة كيفية وصف هذا الترتيب الخاص بالكلمات أو ذاك » (١)

الاوجه البلاغية :

١ ــ التكرار	La répétition
٢ ــ التــوازي	Le parallélisme
٣ ــ التــدرج	La gradation
٤ ــ النقيض	L'antithèse
٥ ــ الخرق للنظــام	L'infraction dans l'ordre

١ ــ التكـرار :

يعني العنصر الذي يعيد نفســه ويرمز اليه بـ :

أ = ب اي حالة التكرار التام .

ويحدده تودوروف بقوله : « وبدهي أن التكرار لا يكتمل ابدا ، لان الجزء المكرر محاط بسـياق مخالف ، وتعرفنا على القصة يختلف كل مرة ... الخ » (٢) .

---

(١) ت. تودوروف ، ادب ودلالة ، ط لاروس ، باريز ١٩٦٧ ، ص ٦٩ .

(٢) المصدر نفســه ٧٢ .

٢ ــ التوازي :

يعرفه روبير في معجمه الكبير : « انه الطريقة الشعرية التي تقتضي توظيف اعضاء جمل تتناوب وتعرض تيمات متوازية »(١) .

ويحــدده تزفتان بقوله : « ويعني العنصر الثابت الذي يصاحب المتغيرين وهما مختلفان . (...) ويمكن التمييز بين نمطين اماميين للتوازي : توازي الحبكة ، الذي يتعلق بالوحدات الكبرى للمحكي ، وتوازي الصيغ التعبيرية (...) .

والنمط الثاني يستند الى تشابه في الصيغ التعبيرية المتلفظ بها في ظروف مماثلة(٢) ويرمز اليه ب :

ا د ــ ب د

٣ ــ التدرج :

يقول تودوروف : « عندما تبقى علاقة بين الشخصيات مماثلة عبر عدد كبير من الصفحات ، فخطر رتابة يهدد رسائلهم (...) والرتابة تتجنب بفضل التدرج »(٣) . ويرمز اليه ب :

ا د . . ب د . . ج د او ، ا > ب > ج او ا < ب < ج .

٤ ــ النقيض :

يرمز اليه ب : ا = ــ ب .

(١) معجم روبير الكبير ، مادة التوازي ، ج) ، باريز ١٩٨٢ ، ص : ٨٦٩ .
(٢) ت. تودوروف ، ادب ودلالة ، ط لاروس ، باريز ١٩٦٧ ، ص : ٧٠ .
(٣) نفسه ص : ٧١ .

٥ ـ الخرق للنظام :

ويحصره تزفتان بقوله : « ان حبكة الرواية بكاملها تشكل ، هي ايضا ، وجها بلاغيا (...) يمكن ان نسميه « الخرق للنظام »(١) .

وهنا يختلف الحل في « الجزء الثاني » من الرواية عن الحبكة في جزئها الاول ، يقول تودوروف :

« اذا كان المحكي السابق قد سيق على مستوى الكينونة ، فالمحكي في النهاية يوجد كله في المظهر . والقارىء لا يعرف ما هي الحقيقة ، لا يعرف سوى المظاهر ، ولا يعرف ما هو الموقف الحقيقي للكاتب (...) وليس من المؤكد انه يجب ان نجد كل مرة في كل المحكيات خرقا مشابها . فبعض الروايات الحديثة لا يمكن ان تقدم كتعارض بين نظامين بل كفئة تغيرات في تدرج لنفس الموضوع »(٢) . و « ثرثرة فوق النيل » من النوع الثاني .

الاوجه البلاغية ورواية نجيب :

١ ـ التكرار :

وبما ان هذا الوجه البلاغي لا يتم ولا يكتمل فلهذا يكثر في الرواية .

يقول رجب لاحمد نصر في حوارهما عن سناء داخل السرد بضمير الغائب :

« لست اول فنان في حياتها ! » (ص ٥٠) .

ويكرر رجب نفس العبارة في الحوار الدائر بينه وبين احمد نصر حول سناء :

---

(١) نفسه ص : ٧٢ .

(٢) نفسه ص : ٧٧ .

« ــ لست اول فنان في حياتها » (ص ١٠٤) .

وكذلك تتكرر هذه العبارة الموجودة في اول السطر من الصفحة الخامسة . في سطرها الاخير :

« ابريل ، شهر الغبار والاكاذيب » .

ويأتي التكرار غير تام في هذه العبارة التي يقولها المدير العام لانيس:

« ــ عيناك تنظران الى الداخل لا الى الخارج كبقية خلق الله » (ص ١٠) ويعيدها انيس عن نفسه : « ــ عيناي تنظران الى الداخل لا الى الخارج كبقية عباد الله » (ص ٢١) .

ويقول انيس عن نفسه ايضا :

« ــ اسمعوا ما حصل لي مع المدير العام » (ص ٢٩) .

« ــ اقص عليكم ما حصل لي مع المدير العام » (ص ٣٥)

ويقول السارد : « وآبت اسراب الحمام البيضاء تطير ذراعا فوق النيل » (ص ٢٢) .

« واسراب الحمام ترسم فوق النيل افقا ابيض » (ص ٥٠) .

وليلى زيدان يقول عنها السارد :

« فصرخت انت كالمجنون » (ص ٢٧) .

« فصرخت : يا مجنون ! » (ص ١٣١) الخ ...

ويتجلى التكرار ايضا في اعراب انيس عن رغبته في هذين الحوارين المتشابهين .

١ ــ مع عم عبده :

« ــ عليك ان تبحث لي عن فتاة مناسبة في الظلام !

ــ الليل تأخر وليس في الطريق شيء ..

ـ تحرك ايها البنيان ..

ـ وقد توضأت لصلاة الفجر

ـ اتطمع في خلود اخلد مما انت فيه ؟! تحرك » .. (ص ٧١) .

ونفس الشيء :

« ـ اذا وجدت فتاة ..

ـ أوود .

ـ قبل الوضوء أو بعده والا فالويل لك .

ـ مات رجل طيب ممن كانوا يحافظون على صلاة الفجر .

ـ العمل الطويل لك ، يغلب على ظني انك ستدفننا جميعا ! » (ص ١١٣ ـ ١١٤)

٢ ـ مع النساء : ليلى زيدان (ص ٢٧) ، ثم سنية كامل (ص٣٤)، ثم سناء (ص ٨٧) وقد مر بنا هذا في الوقوف على رغبة انيس التي تتكرر لدى حضور امرأة جديدة . وهذا أيضا يدخل في مستوى الحوار. اما على مستوى السرد فيتجلى التكرار على الصورة التالية :

١ ـ بضمير الغائب .

٢ ـ بضمير الأنا .

وتتكرر الروايـة بضمير الغائب حول انيس ، وبضمير الأنا حيث يتحـدث انيس عن نفسه مستحضرا الاحـداث الماضية من حياته ، والاحداث التاريخية بأسلوب الحكاية حسب المواقف عبر طول الرواية الى ان يحدث الخرق للنظام .

٢ ـ التوازي :

في رواية نجيب فرغبة انيس توازي رغبة رجب سواء في سناء او سمارة ، كما توازي رغبة خالد عزوز في ليلى زيدان ، ورغبة علي السيد

في سنية كامل ، توازيها في اشياء اخرى . وتوازي رغبة رجب رغبة خالد وحتى على مستوى التعابير مثلا :

خالد عزوز : « ــ او انني همهــا الاول » (ص ٨٥) . رجب : « ــ همي الاول هو الفن » (ص ٨٩) . رجب القاضي : « ــ اعتبريني همها الاول » (ص ٨٥).مصطفى راشد «ــ همي الاول هوالنقد الفني» (ص ٨٤) . انيس : « ــ انا لا اطلب الا الستر » (ص ٢٣) ، أحمد نصر : « ــ همي الاول هو الستر » (ص ٨٤) .

٣ ــ التدرج :

يتجلى في تقديم رجب لباقي الشخصيات لسناء وهو عبارة عن نبذ حياة موجزة حول كل شخصية ، لا تربو على خمسة اسطر : ثم تتدم مفككة مع بعض الاضافات المندرجة في حوارها مع سمارة ، ثم تكشف هذه النبذ في مذكرة سمارة اذ تبلغ ما يزيد على الثمانية اسطر ، ويعثر أنيس على المذكرة فيفشي اسرار اهل العوامة كل شخصية على حدة دون ان ينسى نفسه . كذلك تقديم سناء فهو اقصر من تقديم سمارة الذي قام به علي السيد ، ثم ان الحوارات تتدرج كذلك : فحوار أنيس مع عم عبده ليس هو حواره مع ليلى وسمارة او سناء ، وحوار سمارة مع باقي الشخصيات يتدرج كذلك .

٤ ــ التنقيض :

يبدو في علاقة انيس بسناء : يرغب فيها اول مرة عند مجيئها الى العوامة ثم يرغب عنها لما تخلى عنها رجب او لصغر سنها . ونفس الشيء هو الذي يحصل له مع سمارة . هذه الاخيرة تناقض ذاتها في الجزء الثاني من الرواية . وعلى مستوى الكتابة فما سجلته سمارة في مذكرتها يناقض الى حد ما ما جاء في تقديم رجب اهل العوامة لسناء . ولتحافظ الشخصيات على هوياتها ، فالحوار الذي تم فيــه الفضح من طرف انيس لافراد العوامة تباعا يناقضه حوارهم فيما بينهم وانيس صامت .

٥ ـ الخرق للنظام

في الجزء الاخير من الرواية ستتغير بعض الاشياء وتستمر اخرى ولكن على شكل آخر وذلك بعد حادثة موت شخص مجهول اذ تصدمه سيارة أهل العوامة فيهربون ، وهذا الهروب ـ الذي هو جريمة اخرى تضاف الى سجلهم ـ يعمق الاحساس بالخوف الذي يبلغ أوجه فيذكي الانفعالات ويؤججها لخشيتهم من ان يفتضح امرهم ؛ فينال كل منهم جزاءه ، وهنا يبلغ التوتر ذروته ، ويحتدم الغضب الى درجة محاولة الاقتتال . والخوف اذا بلغ أوجه جزاء . وهكذا يتلقى اهل العوامة العقاب الذي يستحقونه اذ تتحول سعادتهم الى شقاء ؛ وطمانينتهم الى بلبلة ، واستقرارهم الى اضطراب ، وجنتهم الى جحيم . يقول تودوروف : « ان القصة بكاملها لا تبرر ، بالفعل ، الا في الوقت الذي يكون فيه عقاب الشر قد صور في الرواية »(١) ، فبعد وقوع الحادثة تتغير العلاقات . وكعقاب سيحل بهم الخلاف ، والصراع كنقيض للود الذي كان سائدا في علاقاتهم في الجزء الاول من الرواية ، ثم يقال انيس زكي من منصبه ، ويستبد الخوف برجب لانه هو الذي قتل الرجل المجهول بسياقته المجنونة ، وسمارة تنال جزاءها لانها تورطت معهم في الجريمة وسكتت عن باقي الجرائم لخوفها بدورها من ان يكتشف امرها.

هل سيفتضح امرهم ؟ هل سيقبض عليهم ؟ اذا سيقوا الى السجن فما مصير المسرحية اذاك ؟ هذه هي الكينونة التي التزمت فيها الرواية بالصمت ، فالقارىء لن يعرف عنها شيئا . ولن يعرف الا ما جرى بعد الحادثة وما هو سوى مظهر .

يبتدىء الخرق للنظام بالرغبة في جوب الخلوات من طرف اهل العوامة بمناسبة الاحتفال بالهجرة ، بالخروج من العوامة ، بالمغامرة :

(١) نفسه ص : ٧٥ .

« ــ خير احتفال بالهجرة ان نهاجر » (ص ١٦٤)

« ــ مارايكم في ان نجوب الخلوات في سيارتي » (١٦٤)

(...)

« ــ هل تتم مغامرة كهذه بغير ولي الامر » (ص ١٦٥) .

ولما لم ينل رجب القاضي رغبته من سمارة بهجت في خلوتهم يعودون في السيارة وهو الذي يسوقها ولكنه رغب في السرعة فقتل رجلامجهولا:

« ــ شخص تحطم .

واخذ الخوف يتعاظم ، مدت له الجريدة وهي تقول :

« ــ جثة رجل في الخمسين ، شبه عار ، كسر في الفقار والساقين وعظام الراس ، دهمته سيارة وهرب الجناة » (ص ١٩٣)

قرا الجريدة ورماهـا :

« ــ عدنا الى الجحيم . » (ص ١٩٤)

الخوف في تضخمه هو الجزاء :

« ــ اعتبروا العوامة خطرا حتى ينجلي الموقف . وانيس يؤكد ذلك حين تمتم :

« ــ الجنة ولت ! » (ص ١٩٥) .

ثم الخوف من الفضيحة عن طريق سمارة لانها صحفية . وهنـا ارادوا معرفة موقفها .

« ــ اتعنين ان تضحي بنفسك وبنا ؟

(...)

« ــ نعم ! » (ص ٢٠٠) ، او من انيس ربما يفعل ذلك بعـد تصارعه مع رجب :

« ـ لكن القضية لم تهمك قط .

ـ لايهمني الآن سواها . » (ص ٢٠٩) .

ويحتدم الصراع حتى رغب رجب في قتل أنيس وهذا خرق للنظام السائد في العلاقات الاولى . يقول السارد : « وهجم رجب محاولا فك الحصار المضروب حوله ليثب عليه » . ولكن المانعون حالوا دونه ودون ذلك : « ولكنهم تشددوا في حصاره وقبضوا على ذراعه ووسطه ، وبذل كل قوته للتخلص من ايديهم دون جدوى . » (ص ٢١٢ ـ ٢١٣) .

كما يرغب انيس في قتل رجل بمساعدة السكين : « وعند ذاك قام انيس ثم سار نحو باب المرافق فاختفى دقيقة ثم رجع قابضا على سكين المطبخ ووقف بين الباب والفريجدير متوثبا للدفاع عن نفسه حتى الموت» (ص ٢١٣) . وصرح رجب برغبته :

« ـ سأقضي عليه قبل أن يقضي علي . » (ص ٢١٥)

ثم تدخل المانعون : « ولكنهم دفعوه نحو الباب الخارجي رغم مقاومته» (ص ٢١٥) .

ويعلن رجب القاضي في غضبه بأنه سيبلغ عنهم :

« ـ كلا يا اوغاد ، اني ذاهب ، ساذهب الى النقطة بنفسي ،انياتحدى الخراب والموت والشياطين » (ص ٢١٦) .

وسمارة تواجه مصير العوامة ذاته . فهي تتخلى عن نوع من الجدية، وتتحول الى النقيض كانيس الذي كان حبه قويا ويصبح الآن ضعيفا. يقول انيس

« ـ (...) فقد تتوهمين ان احدى شخصيات مسرحيتك قد تطورت الى النقيض .. » (ص ٢٢٠) ويقول عن سمارة ذاتها :

« ـ لا يبعد ان تجدي التطور الضروري في المسرحية في تطور البطلة الى الوراء . » (ص ٢٢١) . وهذه من علامات الخرق للنظام حيث حدث التحول حتى في السرد . فانيس يفيق من احلامه حيث الحركة بطيئة في الروايـة تتحول الى حركة سريعة ، يقول انيس في المنولوج التلقائي :

« آه مات الخيال ولم يبق في الواس الا ضغط الدم » (ص ١٧٦) .

ان مشاريع الفضح لم تتم لا عن طريق مقالةفيجريدة ، ولا عن طريق المسرحية ذلك تتكفل بـه الروايـة . بنشر الرواية يتم الفضح . تسكت المسرحية عن مهمتها في حين تقوم الرواية بدورها . وبنشرهـا ينتصر الاديب على شخصياته . فهـي عاجزة عن الفعل التام ، فعـل الكتابـة التي تقوم بالفضح . فجديـة سمارة ماهي الا عبث . اما عبث الكاتب هو الجديـة . لاثنائية برجوازيـة لدى الكاتب . فكتابته ونشره للروايـة عبث جادلا يتورط في العبث اذا جد ولا يتـورط في الجـد اذا عبـث . وانتصاره الضمني يتجلى في انـه استطاع كتابـة هذه الرواية . فوجود الروايـة دليل على انـه قضى على ماكان يحاربه . بهذا الفعل الجـاد تكتمل صورة السـارد . حقا انـه يدين اهل العوامة ومن خلالهم المجتمع المصري وللادانـة معنى سلبي ، ولكن في نشر الروايـة ، بعد كتابتهـا يكمن المعنى الايجابي . وما النقد سوى فهم وتفسير قصة الروايـة التي تبتدىء عندما تنتهي قصة الحياة . يقول تزفتان تودوروف : « كل رواية تروي من خلال اللحمة الحديثة . قصة ابـداعيتها الخـاصة ، قصتها الخاصة بها . » (١) .

المنظور السردي او وجهة النظر :

المنظور السردي او وجهة النظر : ان السارد في « ثرثرة فوق النيل » يروي بضمير الغائب ، وبضمير المتكلم ، وبضمير المخاطب وبهذا تكـون

---

(١) نفسه ص : ٢٩ .

« الرؤية مع » التي لا تعرف عنها الشخصية شيئا . ومن ثمرات ذلك تلون الزمان بوجهات نظر السارد .

يسري النشاط في العوامة ليلا ، والسارد في تلفظه بمحكيه الزمكاني يصوغ تعابير شعريــة تتنوع حسب الحالات ، فالعوامة في جلستها تخرج من عالم النور الى عالم الظلمة ، اي يخرجون من الواقــع الى الخيــال، من الوضوح الى الستر ، من النهار الى الليل ، وهنا يرسم الوحات وفق وعي الشخصيات او للسخريــة منها : « وهبط المغيب فوق الاشجار والماء فانتشر في الجو حلم هادىء ، وآبت اسراب الحمام البيضاء تطير ذراعا فوق النيل . » (ص ٢٢) . انـه جو الاحــلام والاوهــام ،وراحة وسلام كما يشير الى ذلك الحمام الابيض . وعندما يصرح علــي الســيد بتعليقه عــن عــم عبده : « ـ ان العالم في حاجة الى رجل في عملاقيته لتستقر سياسته . . » (ص ٣٠) ؛ لابدعه السارد يمر دون ان يسخر من رايــه استعاريــا وبمــا اسماه بــارت اثر الــواقعي Effect de réel الذي لا تفك شفرته في العمل التخييلي الا بعلاقته بباقي اجزاء الخطاب . في روايــة نجيب يتحول اثر الواقعي الى استعارة تمثيلية تعرض بموقف علي الــسيد ورؤيته الفردانية الفرعونية : « وترامى من الخــارج نقيــق ضفدع وصراخ صرار الليل » . لنتذكر علائق الغيــاب المصاحبة لنقيق الضفدع وصرار الليل . وبمــا ان الصمت يعقــب تعليق علي الســيد ، فالاحتجاج يتكفل بــه الليل ، عالم الاسرار ، عندما يهوي فرد الى حــد الاسفاف وتنطفىء شعلة فكره : « وتكلم الظــلام خــارج الشرفة فقال لاتكترث لشيء . انحــدر صوتــه مــع شعاع نجــم كــابي الاحمــرار » (ص ٣٠ ــ ٣١) . والعوامة مهددة ولكن الشيء الذي اقترب منها يعود من حيث اتى وكان السارد هنا يستبق الاحداث فيشير الى تأجيل الخطر الى حين وذلك بتوظيف الحكاية التي تومىء الى ان العوامة جديرة بــان تدمر ، وسوف تدمر بلا مبالاة رجب القاضي : « ورنا الى الظلمة خــارج

الشرفة فـراى حوتا هائلا يقترب من العوامة . انه ليس بأغرب ما رأى في النيل عند جثوم الليل . لكنه ففرفاه هذه المرة كأنما يعتزم التهـام العوامة . وتواصل الحديث بين المساطيل بلا مبالاة فقرر أن ينتظر مـا يحدث بلا مبالاة وإذا بالحوت يتوقف عن التقدم . وإذا به يغمو بعينيه وهو يقول : « أنـا الحوت الذي نجى يونس » ثم تراجع واختفى » (ص ٣٢). ثم يقـول علي السيد ايضا : « ولكننا نرى ان السفينة تسير دون حاجة الى رأينا أو معاونتنا ، وأن التفكير بعد ذلك لن يجدي شيئا » (ص ٦٨).

ويعلق عليه السارد بوعي : « الليل أكذوبـة بما هو نهار سلبي وعندما يطلع الفجر تخرس الالسنة » (٦٨) . وصف الليل في السهرة الجديدة وصف يسخر كذلك من السينما ونجومها امثال رجب القاضي . والدلالـة السيميائية هي ان الانوار اثناء اخراج الفيلم بالابيض والاسود شبيهة « بالتمثيل » داخل العوامة ، السارد يعوضهـا هنا بالقمـر وكـانـه بروجيكتور يرسل ، بمساعدة المصباح الازرق ، اشعته على الممثلين وهم يتحركون أو يتحاورون على بساط من نور القمر المتوازي الاضلاع كنايـة عـن الميل والانحراف « ولان الليلة قمراء فقـد اطفىء مصباح النيـون اكتفاء بمصباح أزرق خافت الضوء مثبت فوق الباب الخارجي . وبـدا الصحاب شاحبي الوجوه ومن خارج الشرفة أضفى القمر المـرتفع عـن مجال البصر على هلال المجلس بساطا فضيا متوازي الاضلاع » (ص٩١) والمسخ هو ان يتحول البدر الى هلال . ويتجلى الانحراف في هذا الحوار الصريح عن السينما التجارية العابثة :

«ـ كنت منهمكافي حديث هامس معمنتجسينمائيوفي غايةالمساومة.

ـ الحكاية صندوق وسكي بـلا زيادة وسيستهلكه في عوامتنـا اللعينة » (٩٣) .

وهذه صورة لزجب وسناء التي اتعبها كلامه ومعرفتها بغزواتــه: « التربيع الاول المختفي يضفي على الظلمة ضياء مسطولا كعين البنفسج الناعسة . أتذكر كيف كان البدر مرهفا في ليالي الغارات ؟ » (ص٩٢) . وتعالى رجب عن سناء : « اكتمل المجلس ودارت الجوزة على مرأى من القمر الماضي في العلو » (ص ١٠٤) . ونفس الصورة يتوسل بها لابراز تلاشي الافكار عند الشخصيات باستثناء قبس منها : واختفى القمر تماما ولكن سطح الماء يضيء بلألائه كأنه بشاشة سعادة مجهـول » (ص ١٠٧) . ويستبد القمر بالعوامة ، وتتغير الاشارة الى الخيالات الرومانسية المهيمنة لاحتلاله الوسط فغدا محورا : « وزحف نحو الشرفة ورأى القمر من جديد متألقا في مركز القبة المرصعة (. . .) والقمر كوكب سيار خامد ولكنه شعر في عوامتنا . » (ص ١٣٦) . ولنتأمل الآن هـذه الابتسامة الساخرة في برودة أعصاب ، وهي ابتسامة شجاع ثابت راسخ القدمين يستهزىء ويتهكم تهكما جادا من جبناء خائفين مهزوزين ، وهاربين لابتعادهم عن الارض / الواقع ، وتوغلهم في الفضاء / عـالـم المثـل: « ولمع نجم في الافق كبسمة صافية (. . .) وان النجوم تلمع كلمـا اقتربت من الارض وتخبو كلما توغلت في الفضاء . » (ص ١٦٣) .

وهذا انيس يتدهور في حياتـه الادارية وكان السارد كذلك يشير الى اقالته القادمة من منصبه وتغدو ـ كما تمنى ذلك ـ العوامة مستقره الاخير : « وتهاوى شهاب فجاة حتى قال انه استقر وراء العوامة فوق البنفسج . » (ص ١٦٧) ، في حين يترقى زملاؤه : « جميـع موظفي الادارة اخذوا مكافات تشجيعية سواي » (ص ١٦٢) .

ونتعرف على وجهات النظر الصريحة من خلال الشخصيات المرجعية والشخصيات المحيلة على ذاتها . وهذا تعليق من السارد على الرتابة : والجمـود ، والعبث ، والدوران في نفس المكان كالخذروف في الحيـاة المصريـة السياسية والادارية والثقافية : « لاحركة البتة في الحقيقة. حركة دائريـة حول محور جامد . حركة دائريـة تتسلى بالعبث .حركة

دائريـــة ثمرتها الحتمية الدوار . في غيبوبة الدوار تختفي الاشياءالثمينة. من بين هذه الاشياء الطب ، والعلـم ، والقانـون » (ص ١١) . وتلك ايديولوجية الســارد . وبحل الجبن بالناس فينطوون على انفسـهم راضين بالذل : «ولم يبق في الطريق رجل.واغلقت الابواب والنوافذ.»(ص١١). ونتيجة القمع ، والاضطهاد ، والتعذيب الوحشي يصبح الحاضر امتدادا للماضي . والمستقبل ؟ لانعلم عنه شيئا في الروايـة مع ان كل شيء يتغير في لحظته.ولكن السارد يريد التغيير الناتج عن الوعي ، والارادة،والفعل: « وصاح المماليك صيحات الفرح في رحلة الرماية . كلما عثروا على أدمي في مرجوش او الجمالية اقاموا منه هدفا لتدريبهم . وتضيع الضحايـا وسط هتاف الفرح المجنون ، وتصرخ الثكلى « الرحمة يامملوكي»فينقض عليها الصائد يوم اللهو (....) وهم يطلقون اللحى ويثيرون الغبارويفرحون بالابهة والتعذيب » (ص ١١ ــ ١٢) . وهذه الحكاية محملة بالايديولوجيا ايضا كغيرها . وعن الهروبية والارتداد بحثا عن الدفء الامـومي، او الحنين الى رحم الام الذي ترمز اليه العوامة كما لاحظت ذلك خالدة سعيد ، او العودة الى الطين / النشأة الاولى عبر جسر المخدرات المادية والايديولوجية التي تجعل من « المخ » طحلبا يستحيل معه التفكير، فتمسخ الرؤية الاشياء : « وعندما يسري سحر الفص المذاب في القهوة الـسادة فسوف تتغير أشياء . ستحل الاشكال المجردة والتكعيبية والسريالية مكان الجازورينا والكافور والاكاسيا وعرائس العوامات اما الانسان فيرتد الى العصر الطحلبي ، ولكن ماهي الاسباب التي حولت طائفة من المصريين الى رهبان ؟ » (ص ٢٢) . لا ايمان اذا لم يكـن ايمانا راسخا : « وقال لنفســه انــه لـم يكن عجيبا أن يعبد المصريون فرعون ولكن العجيـب ان فرعون آمن حقا بانــه اله » . (ص ٢٧) . وعن اهل العوامةالمهزومين يقول الـسارد : « ومن ياترى الرجل الذي قال ان الثورات يـدبـرهـا الدهاة وينفذها الشجعان ثم يكسبها الجبناء ؟ » (ص ٣٠) . وعـن

انتظارية انيس وتواكليته يقدم لنا صورة : « لااستبعد ان اسمع ذات ليلة نفس الصوت وهو يأمرني بعمل خارق يذهل له من لا يؤمن بالمعجزات » (ص ٤٢) . وعن المجتمع المصري الذي اصاب التدرر افرادهوانشرخ الى مجموعات ضيقة جدا لغياب الروح الجماعية الواسعة فكان الموت . «وقال العلم في النجوم كلمته ولكن ما هي في الحقيقة الا افراد عالم آثروا الوحدة فتباعدوا عن بعضهم آلاف السنين الضوئية » (ص ٤٢) : «ومن العجيب ان هذه التجمعات الدقيقة تختفي لتعود من جديد ويتكرر الحال على ذلك المنوال دون هدف واضح مما يرجح معه الراي القائل بعدم وجود حياة بالمعنى الصحيح على الاقل » (ص ٧٢) . ومصير مصر هو ، عبر التاريخ ـ ولهذا يذكر به نجيب وكان لا احد يقرا التاريخ ـ ان تهدى لغير المصريين : الحكم العثماني يهديها لنابليون ثم للانجليز ، والسادات لاسرائيل . وفي عهد يوليوس قيصر : « ولن تكون ادهش من يوليوس قيصر اذ تدهمه الحسناء الخالدة بارزة من البساط المنطوي . ويسال القائد الذاهل :

ـ من الفتاة ؟

فتجيبه ممتلئة ثقة

ـ كليوباترة ملكة مصر » (ص ٧٢) .

وقد تخوض مجموعة العوامة في افكار متالقة الا انها تتخلى عنها : « والافكار الفوسفورية الخاطفة التي تتوهج لحظة ثم تختفي الى الابد » (ص ١٠٩) . وجل المصريين يعتبرون النيل هو الاب . ولكنهم يتوكلون عليه وحده ، وينسون الارض / الام ، ويرسخ في ذهنهم النظام الابوي ، كما يخافون ان يحمل النيل اليهم خطرا لسهولة عبوره ، ولاجل ذلك فهم ميتون يخشون الحياة : « لا تعرف ان النيل هو الذي قضى علينا بما نحن فيه ، وانه لم يبق من عبادتنا القديمة الا عبادة ابليس . وان الداء

الحقيقي هو الخوف من الحياة لا الموت » (ص ١١١) . ويثير ثنائية الجد والعبث البرجوازية التي لا تعترف بتكاملية الاطراف ويحطمهـا : « ارادة الحياة شيء صلب مؤكد ولكنها قد تفضي الى العبث » (ص ٨٢). والانسان يدفع بأخيه الانسان الى العبث ، واذا لم يعه فهو سيجد دون ان يعلم انه يعبث : « ان القوة التي تسخرك للاشيء اقوى من القـوة التي تسخرك لاشياء . » (ص ١٦٣) .

هوامش :

١ ـ نجيب محفوظ ، ثرثرة فوق النيل ، ط دار القلم ، بيروت : ١٩٧٢ .

٢ ـ تزفتان تودوروف ، ادب ودلالة ، ط لاروس ، باريز : ١٩٦٧ .

٣ ـ شكسبير ، هاملت ترجمة جبرا ابراهيم جبرا ، ط دار القدس ، بغداد : ١٩٥٩ .

٤ ـ معجم روبير الكبير ، ٦ اجزاء وملحق ، ط باريز : ١٩٨٢ .

٥ ـ محمد سويرتي ، المونولوج التلقائي في « الزمن المقيت » لادريس الصغير ، مجلة « المعرفة » ، عدد ٢٧١ ، سبتمبر ١٩٨٤ .

التعبير الروائي عن :

إشكاليّة اللقاء بالغرب الاشتراكي

نبيل سليمان

الربيع والخريف(١) ، رواية حنا مينة الجديدة ، نص آخر يعبر عن اشكالية وعي العالم والذات في شطرها المتصل بالغرب الاشتراكي ، حيث لاتزال النصوص نزرة ، خاصة ما يذهب منها الى موطن الاخر(٢) . ولئن كان حنا مينة يعود في هذا النص الى عشية هزيمة ١٩٦٧ فان سائر ما ينطوي عليه النص لايزال (طازجا) ، اذ ان العلاقة العربية بالغرب الاشتراكي لازالت في بدايات عطاء اكلها الفني ، وهي لما تجد بعد تعبيرها الروائي على نحو يقارب في ادنى الحدود ما تأتى للعلاقة مع الغرب الاشتراكي .

---

(١) دار الاداب ، بيروت ١٩٨٤ .

(٢) سبق لنا أن تناولنا نصا مماثلا هو : الضفة الثالثة لاسعد محمد علي ، وذلك في البعث ١٩٨٤/٥/٢٧ .

ومن هنا سوف يظل هذا النص ــ وامثاله ــ (طازجا) زمنا طويلا، أيا كانت عمارته الفنية والرؤية التي يقدمها ، فكيف اذا كان صاحب النص كاتبا مثل حنا مينة ؟

تتحرك (الربيع والخريف) في مدى فسيح وملون ، فمن الصين الى المجر وايضا النمسا ، ولئن كان حضور الصين والنمسا والوطن محدودا بالقياس الى حضور المجر ، فان العبرة هنا هي في الكثير الذي يوفره ذلك الحضور المحدود لمتابعة مسألة وعي العالم في منعرجات شتى . وهـذه الرواية كمثيلاتها من الروايات العربية التي تنتطح للاشكالية عينها ، تزخر بالاطروحات ، وتقدم حلها الفني والنفسي والانساني في علاقـة الرجل بالمرأة ، في تجنيس المثاقفة ، في التجنيس الحضاري ، واخيـرا، فهذه الرواية تتمحور كأغلب مثيلاتها حول الشخصية المركزية ، حول البطل ، وهي في ذلك تتابع ايضا خط روايات حنا مينة عامة .وسنحاول ان نجلو ذلك كله ، لنرى أية مساهمة تقدم (الربيع والخريف) فيمـا يدعى بالرواية العربية الحضارية ، رواية وعي العالم والذات ؟

كـرم / المركز :

في البداية سنحاول رسم ملامح بطل الرواية ، توخيا لادارة المفتاح الامثل لعالم الرواية الموقوفة على البطل والمتمحورة حوله . علـى أن هذه البداية لن تستكمل الا أثناء معاينة عالم الرواية بعدما تتيح المعرفة الاولية لكرم ولوج ذلك العالم .

ان بطلنا ليس طالبا يافعا ميمما صوب الغرب ــ الاشتراكي أو غير الاشتراكي ــ للدراسة . كرم مثل بطلة حميدة نعنع في (الوطن فيالعينين) او بطل الياس الديري في (عودة الرئيس الى العرتوق) ، له من السن والتجربة رصيده ، وقد سبق لكرم ان عرف أوروبا عامة كما تشـي الرواية ، هو منفي لاسباب سياسية . وقد غادر الصين بعد أن أقـام فيها خمس سنوات اثر احتدام الخلاف الصيني السوفياتي . واقـام

في بودابست استاذا للادب العربي في الجامعة ـ مـع انـه لا يحمـل شهادات ـ وكذلك مساهما في القسم العربي في اذاعة بودابست . وكرم كاتب ، وعازب[1] ، والسمة الاساسية في شخصيته هي التفرد او مـا نؤثر تسميته هنا بالتميز ، الاستثنائية ، اللاعادية ، هذه السمة التي تفجؤنا بقوة منذ بداية الرواية ، حين كان في مقهـى . M.K يطلـب فنجانين اكسبريسـو ، والمألوف واحد : « ذلك ان كرم يتجاوز المألوف دائما . . يتجاوزه دون تعمد ، يفعل ذلك عفويا ، دونما ميل الى نوع من التشبث ، او نزعة الادهاش ، او حتى ممارسة اي نوع من التمييز ، او التظاهر بذلك ، يفعل لانه يروق له ، ما يحبب ان يكون ، او مـا يلبي اطمئنانا في احاسيسـه القلقة الساغبة ، الباحثة ابدا عن ظل يرف عليها » (ص ١٨) .

مثل هذا الانكار اوالتسويغ للتميز ، والذي سيتكرر كثيرا ، هـو لبوس آخر لتوكيده ، والتميز بما يستدعي من نرجسية ، ومن تضخم الانا ، هو الذي يفسر ـ من جملة ما يفسر ـ ما نرى من اقبال النساء على كرم ، فيماهويلجم شهوته عن بعضهن ، متباهيا باخلاقيته ـ كمـا مع انيكو ـ . وفي سياق هذا التميز يأتي قلقه وتشوفه الى مجهـول عظيم ، الى حب لما يأت ، ومجد قادم . ومرة اخرى نقرأ في مطلـع الرواية ، حين يؤكد انه لا يريد انيكو مع انها (ربما) ارادته : « انـه مريض على طريقته ، مريض بحنينه الى الوطن ، وحنينه الى المجهول ، الى نداء بعيد غامض ، مبهـم ، يأتيـه في نهاراته ولياليه ، واحلامه ويقظته ، ويدعوه الى الرجوع ، الى معاينة الشوق في ذات هي شطر

(١) يعض هذه التحديدات في شخصية كرم تتصل ايضا بشخصية الكاتب كما هـو معروف . وفي ذلك ما يغري الى حد او اخر بتحليل ما في الرواية من مماهاة . ان الرواية على كل حال ، وكما سنرى ، لا تغري فقط ، بل تستدعي الى حد او اخر التحليل النفسي .

من ذاته ، فقدها يوما لا يدري اين ، في اي زمن او اي تاريخ . وكان يعلم بدافع من يقين لا يقل غموضا وابهاما أنه سيلتقي هذه الذات ، هذا الشطر الضائع ، وان الضرر بعده لمفاجأة كبيرة » (ص ١٥ — ١٦) .

بيت كرم في بكين أو في بودابست هو استثناء باهر بتحفه وشرابه وطعامه . وسلوك كرم في مجونه وفي عقلانيته يخدم بدقة غرض التميز . ومصادفات حياته — وهي أساسا تقوم على عنصر مصادفة — تحقق ذلك ايضا . وهنا يهمنا ان نسارع الى التوكيد على ان عنصر مصادفة يشير — في جملة اشارات عديدة اخرى — الى ايمانية كرم الدفينة ، على الرغم من المسوح الفاقعة للعلمانية والتمركس والنضال والثقافة . ان مبدئية كرم تؤصل نفسها في القدرية والايمانية المسيحية . وهذه المسألة تلاحظ بقوة ، في ابطال روايات حنا مينة الاخرى من المناضلين اليساريين(١) .

الآخر / الصين :

قبل قليل رأينا في مقهى M.K على هذا المشهد تنفتح الرواية ، ثم تعود بنا الارتجاعات الى عهد بطلنا في الصين حتى ص ١٨ — ويعقبها مونولوج طويل يتصل بذلك — ص ٢٤/٢٣ — وفيما بعد تتناثر اشتات تجربة كرم الصينية حين تستدعيها خاصة المماحكة في الخلافالصيني السوفياتي او هالة بيت كرم الزاخر بالتحف الصينية . ويستمر هذا التناثر حتى الفصل التاسع عشر ، قرب نهاية الرواية ، حيث يظهر الصديق المجري هيدجي الذي عاش معه كرم أيام الصين .

ان الارتجاعات التي تبدأ بها الرواية تقدم هيدجي وزوجته أنيكو وعلاقة كرم بهذه الاسرة المجرية في الاطار الصيني ، اكثر مما تجعلنا نتعرف على تجربة كرم الصينية .

(١) انظر : الادب والايديولوجيا في سورية ، بوعلي ياسين ونبيل سليمان ، دار ابن خلدون ، بيروت ١٩٧٤ ، ص ٢٨٨ و ٢٩٢ .

لقد كان كرم يقيم مع هذه الاسرة ـ وسائر الخبراء الاجانب ـ في المجمع الخاص بهم ، وهم القادمون من انحاء شتى للمساهمة في بناء الاشتراكية أوائل الستينات . ان أهم ما نحصله من تجربة كرم الصينية هو خلو سنواته الخمس في بكين من المراة ، من الصديقة ، اذ لم يكن قادرا فيما يسرد على أن يجالس فتاة في مقهى او يدعوها الى نزهة . كما ان كرم لم يستطع أن يكتب حرفا هناك . وهو يعلل هذا الادقاع بالمجتمع الصيني نفسه . وباختصار شديد يمكن القول أن صورة الصين التي يقدمها كرم بالغة السلب ، بما في ذلك صورة امثاله من الخبراء الوافدين الى الصين الذين يتباهون باقتناء السلع غير الصينية ، والمحكومين بعقدة الصغار نحو الاجنبي ، غير الصيني . اما هو ، كرم المتميز ، فقد احب السكاتر الصينية ، والطعام الصيني ، والالبسة الصينية ، ولم يجار الاخرين في ولعهم بما هو مستورد ، ويتابع السلب في صورة أولاء عبر موقفهم من الخلاف الصيني السوفياتي ، اذ تابع اغلبهم كاسترو في معارضته خروتشيف ، فلما ازيح الاخير ، عادوا عن موقفهم وغادروا بكين ، ولم يبق منهم سوى قلة من الشرفاء تنتظر انتهاء عقود العمل ، وايضا : المرتزقة .

صورة الصين هذه هي اضافة الى سلبيتها البالغة ، بالغة العمومية ايضا . ولا ترد ذلك التفاصيل السياحية التي يسوقها كرم لتزويق جوه المجري والتدليل على خبرته في الطعام او الشراب او التحف الصينية. كما لا ترد ذلك بعض الشيات المتصلة بالخبراء الاجانب او اسرة هيدجي وهذا ما يجعل السلب الذي راينا موقفا سياسيا بلا قوام روائي ، موقفا يعرفنا على كرم كشيوعي سوري منفي ، منحاز الى الاتحاد السوفياتي. ان وعي الاخر . وعي الصين هنا . يبدو أطروحة سياسية جاهزة ، لا يعللها فنيا كون تجربة كرم الصينية برمتها خلفية لتجربته الاساسية

---

٢ ـ وهكذا تذكره حالة أولاء المشغولين بتهريب البضائع من هونغ كونغ بالمثل الشائع في وطنه ـ سورية : كل ما هو فرنجي برنجي .

في الرواية : التجربة المجرية . وهنا يبدو كرم أقرب الى ابطال حميدة نعنع او الياس الديري او محمد عيد الذين يذهبون الى الاخر ، وتكون لهم تجربة ما في استيعائه ، وهم متشكلون الى حد ناجز او شبه ناجز ، بينما كان ابطال سهيل ادريس او سميرة المانع يتشكلون بصورة اساسية في حضرة الاخر . على ان لبطل رواية « الربيع والخريف » ما يميزه ايضا فهو لا يعاني التناقض مع الاخر المجري كما هو الامر مع بطلة حميدة نعنع او بطل الياس الديري في باريس . حتى في الفترة الصينية من تجربة كرم ، لم يبد هذا التناقض الا بعد ان غادرها الى المجر . كما أن التجربة النمساوية العابرة لكرم وما تمثل فيها من تناقض كرم مع الاخر ، تبدو اطروحة جاهزة ، واعلانا فكريا ، ويبدو وعي العالم هنا مثله في المرحلة الصينية من تجربة كرم ، بلا حياة او معاناة روائية ، على العكس مما نرى من شيات هذا الوعي لدى التركي ضياء ، فيما يتصل بالغرب الرأسمالي .

الآخر / المجر :

١ ــ **الاطار العام** : قلنا ان علاقة كرم بأسرة هيدجي تمهد لتجربته المجرية اكثر مما تعرفنا بتجربته الصينية .واشرنا الى كون التجربة النمساوية عابرة ومجانية . هكذا تبدو تجربة كرم المجرية قوام الرواية ، فلنبدأ معاينتها اذن مثلما بدأ تقديمها في الرواية بأسرة هيدجي .

هيدجي استاذ معار الى جامعة بكين . مهووس باقتناء التحف . يقتر ليوفر ثمنها . ويهيء باطلاعه على حضارة الشرق الاقصى مادة كتاب يرى فيه امل حياته . وبسبب من بخله وهوسه المتحفي فهو في نقار دائم مع زوجته انيكو ، التي يرى كرم انها تجسد العراقة المجرية فيما يتمطق هيدجي بها .

الجو الاسري هنا هو الشراعة التي سترى منها مبكرا عين كرم علاقات الجنسين المؤساتية لدى الاخر/المجر . كما انه الشراعة التي

سنرى منهامبكراوعي كرم الاخر والذات عبر اللبوس الحضاري الجنسي. لنر كيف كان وقع نقارات الزوجين عليه : « يستشعر غربة كاملة عن نمط التفكير هذا . في الشرق لا تقوم معادلة صارمة فيما يتعلق بعمل الزوجين . طبعا الظروف في الغرب تختلف ، والمراة منذ تعلمت وعملت لم تبق عالة على الزوج في أوروبا ، لكن الحب بين الزوجين يظل أسمى من تحديد من يقدم وجبة الطعام » (ص ١٢ — ١٣) .

ان هيدجي لا يفتأ يردد انه الخبير ، وانه المعيل للاسرة ، وانه القيمة للعمل والمعيار فيه . وهذا ما يراه كرم ينقض الاس الانساني للزواج . وهو ما تراه انيكو ايضا . كما ان كرم لا يأخذ على المراة ما يشخصه هيدجي مناكفا زوجته من ان المراة تحب ان يظل زوجها عشيقا لها . وهيدجي لا يعدم المبررات . هو ذا يرود على احتجاجات انيكو . « الحضارة يا عزيزتي تاريخ طويل ، وبالنسبة للمجر تاريخ طويل عريض وبصفتي مجريا اصيلا ، فانا نتاج هذه الحضارة . لكن هذا موضوع اخر ، ما يهمني الان هو جانبه الاقتصادي ، فالحضارة ، وان شئت السياسة كلها : لا تفهم دون أساس اقتصادي » (ص ١١) . انالمبررات الطنانة هي مفتاح الجانب الاخر من شخصية هيدجي ، الجانب القومي المتضخم ، وها هوذا لاينى يردد بالفرنسية مقارنا بين المجر والصين : shez nous par exemple : عندنا مثلا ، والمقارنة تنم عن احتقار كل ما هو غير مجري كحفلات السبت التي تقام في مدينة الصداقة فيبكين بالمقارنة مع حفلات بودابست ، او كمقاطعته الصديق الروماني لانه يقارن بين بودابست وبوخارست بين عاصمة عريقة ، وبين قرية سخيفة ، ضائعة في اوروبا » (ص ٢٨١) ... ويتداخل هذا الجانب المرضي من شخصية هيدجي بالجانب المرضي الاخر : البخل وهوس الاقتناء ، فتبدو شخصيته انموذجية ، يبدع حنا مينة في رسمها ، وهو الذي غدا بتاريخه الروائي معلماً في بناء الشخصية .

لقد كان حضور هيدجي من خلال الارتجاعات كما ذكرنا ، حتى اذا كان الفصل التاسع عشر ، اذا بهيدجي في بودابست مجازا يزور كرم ،

ويبدو حانقا على الصين لانه لم يعد فيها سوى المصنوعات الحديثة التي تقلد التحف ، وليس لها موضوع غير الكومونات « الى الشيطان بأية لوحة عن الكومونة الشعبية . . الم يعد في الصين ما يرسم غيرها »(٢٨٢).

ان هوس البخل والاقتناء قد وصل بهيدجي الى درك الملكية ، فبات يضنيه مجرد التفكير بأنه سيموت ويترك تحفه ، سواء لاسرته أو لاي كان . واذ يحدثه كرم عن التحف الاخرى في الدنيا : الطبيعة ، المرأة ، الانسان ، ينطلق هيدجي : « أنا احدثك عن الملكية . .أن تملك الاشياء بنفسك . . ان تصبح حر التصرف بها » (ص ٢٨٤) . وهيدجي يحسد كرم الذي يستطيع كأجنبي بيع تحفه بالدولار ، فيما لا يمكنه كمجري نقلها خارجا او بيعها الا بالعملة المحلية ، ومآل هيدجي هذا يأتي علـى صداقة كرم له .

٢ ــ **بيروشكا** : نأتي الان الى عماد تجربة كرم المجريـة ، ونسارع بداية الى متابعة الاشارة السابقة الى التشكيل المسبق ، الى ما يحمله كرم من وعي جاهز للمجر كأطروحة فكرية وكموقف سياسي ، والـى ايجابية ذلك . هذه الاشارة التي تأخذ هنا مداها .

تبدأ حركة كرم المجرية في المقاهي والبارات . وتكون الفاتحة مـع روزيكا التي تتأبطه مخادعة لتتمكن من الدخول ، حيث ينتظرها خطيبها لوسلو . في هذه الفاتحة يتعرف كرم علـى البارمن فيرانس . وكـرم صديق الخمارين الدائم ، في اوروبا ، في الصين ، ولقد أحب همنغواي لانه كان يكرم البارمانات . كما يتعرف كرم على شلة روزيكا ، ويرد على استغراب لوسلو لاعجاب الصيني بالمرأة الصينية ذات الصدر الماحل : « انا ايضا اقول انه عجيب . . انني لا افهم كيف يتذوقون الاشياء . . لكنهم يتذوقونها . . في الدنيا أكثر من حس جمالي » (ص ٣٤) . ويبدو كرم منذ هذه الفاتحة المبكرة ، مأخوذا ببودابست : « كل شيء في المجـر

يبدو مغايرا لما عرفته في بكين . . هنا المجتمع مفتوح(١) والتعصب المذهبي لا اثر له ، وتستطيع منذ اسبوعك الاول ان تتخذ اصدقاء من المجريين وان تدخل بيوتهم ، انت الذي عشت خمس سنوات . في الصين ، فلم يكن لك خارج علاقات الدراسة ايما صديق صيني ، ولم تدخل بيتا صينيا قط » (ص ٣٥) .

وهنا نتعرف ايضا على جانب من شخصية كرم . وقد اكدنا بعد الالمامة الاولى منها ان المتابعة ستاتي في هذا السياق . فهو يرسم نفسه داعرا بما يكفي ، يحب المراة والشراب والرقص ، ولكنه لا يستطيع ان يكون خارج جلده ، مهما عرف من نساء يظل لاثبا ، يكابد ذلك الفراغ الداخلي ؛ لا يقوى على الغربة الطويلة ، وهو هنا لا يجزم فيما اذا كانت المجر ستنسيه ذلك كله .

وفي هذه البداية اخيرا ينصت كرم الى نصائح فيرانتس : « المراة المجرية كفيرها . . فقط احذر ان تكون غجريا معها » (ص ٢٧) . وقد أعجب فيرانتس ببطلنا الذي يجعل الاخرين معجبين به سلفا ــ كابطال عبد السلام العجيلي ــ(٢) .

في الحركة التالية ــ في اليوم الثاني ــ تجمعه المصادفة في مقهى M . K مع بيروشكا وصديقتها ماكدا ، ويقضون معا وقتا طويلا من المقهى الى بيته ، يتعارفون ويشربون ويثرثرون ، ولم تلبث بيروشكا ان اخذت تتصرف على انه صديقها : « لقد تخطت لحظات التعارف

(١) سوف تتكرر هذه العبارة ايضا ص ٥٥ ، ص ٨٨ .

(٢) فيرانتس يقترح على كرم المشروب المجري غامزا من ادارة المحل التي تفضل ان تقدم المشروبات الاجنبية للسياح ، وكرم يؤكد انه ليس سائحا أجنبيا ولا طاووسا. انه غريب الان ، هو من أهل « البيت » . كما ان كرم الخبير بالشراب غير معني بما هو اجنبي ، متخفف من عقدة الصغار ومن الفضول . الم نره قبل قليل في الصين كذلك ؟

زمنها . اختصرته ، جعلته مسكونا بحب ولد في نفسها على الاقل عملاقا ، كانها تعرف كرم منذ دهر ، او كان قدرا يعدها له (١) ، ولم تفعل هي سوى الامتثال لهذا القدر » (ص ٥١) .

المراة بالنسبة لكرم هي الخمر والشعر والدنيا ، هي مصدر اللذة وغرضها ، ولكنها امر آخر ايضا : « المراة معيار في حضارة الرجل ، هذا ما يؤمن به ، لكن ، ان يقل ذلك ، امام امراة من الجلسة الاولى ، فهذا يضعه في صورة كل الرجال .. وهو يريد التميز .. يريد ان يكون هو لا غيره » (ص ٤٧). انه ينتظر اذن خطوة المراة نحوه ومبادرتها اليه . وهو يحب التحف ، وبيروشكا تحفة حقيقية ، ولكن عليها ان تتقدم اليه . اما هو فيقدم نفسه عفيفا وبريئا كطفل ، لا غرض له عند احد . ان بيروشكا لا تؤخذ بذلك ، فهي تدعوه الى ان يكون تلقائيا ، صادقا « كن انت » (ص ٤٥) وايضا : « انت عدم المؤاخذة تلف نفسك بالهيلوفان » (ص ٤٨) .

في حي السفارات الارستقراطي ، حيث يقيم ، تنبهر الفتاتان المغامرتان في زيارة مرتجلة . ويرتبك هو لاستقباله اول مرة فتاتين معا في بيته الذي حوله الى متحف شرقي مبهر يشيع جوا رومانتكيا يساعده على الكتابة . البار مليء والثلاجة . الموسيقى الشرقية والقهوةالعربية ، وبيروشكا لا تستطيع مقاومة هذا الاغراء ، تعد العشاء بنفسها ، وتطلب اليه ان يستريح ـ كأية امراة شرقية ـ بيروشكا طالبة في كلية الاداب ، ترسل الشعر . وصديقتها ماكدا لها ايضا مقالات في الادب الرمزي وهي تكبر زميلتها وتشتبه في امر كرم : « انت كاتب ، ولانك كذلك تريد ان تبقى حرا ، ان تسافر ، واقامتك في المجر نوع من التجربة (...) انك تعتبرنا ، صديقتي وانا ، فارتين في غرفة تشريح .. قريبا

(١) ليست القدرية التي الحنا اليها وقفا على كرم . تلك هي بيروشكا ايضا ، والتي ستهتف ليسوع عندما يزوغ بصرها لمرأى الثياب الصينية (ص ١٢٥) .

تسمرنا على قطعة خشبية . وفي قميص ابيض ومشرط حاد تقوم بالاختبار اللازم على جسدينا .. » (ص ٧٣ ، ٧٤) . لكن كرم ينفي دعوى ماكدا ، ويدعي انه يدع التجربة تحدث لذاتها ، وهذا ما تحبه بيروشكا : عدم الافتعال . اما ماكدا فتناكد كرم ، تتهمه بالغموض والاغراض ، ولا تنقاد امام هالته وتميزه . انها تصرخ به : « هذا المتحف ليس الا فخا .. اعرف انك لم تنصب هذا الفخ . لكن هناك طيورا كثيرة مهياة لان يقع فيه . وبيروشكا تجازف إذ تمنحك ثقتها من اللقاء الاول . لا اريدها ان تكون صيدا سهلا ، الى هذا الحد » (ص ٧٧) . اما كرم فيرى فيها غجرية مع رجل عربي . يشخص ذكاءها الهجومي ، وطبيعي أن يغيبها بعد ذلك عن المسرح . فيما تبدو له بيروشكا يمامة ، لكنه يبرىء نفسه ، فهو لا يصطاد ، ولم يضع لليمامة طعما .

هذا اللقاء سانحة كبيرة لمعرفة كرم كرجل ، كذكر ، فهو كما مر بنا مؤمن بمعيارية المراة لحضارة الرجل . لكن هذا الايمان بفضل وعيه المسبق . فهو كماركسي يردد ذلك عن ماركس الذي جعل الموقف من المراة معيارا لانسانية الانسان . وسوف يردد ذلك فيما بعد ايضا . ان الوعي المسبق يحكم الى حد او آخر تجربة كرم مع المراة في المجر .

ولقد راينا كرما معصتما من الداخل ، وهو لا يفتأ يتاوه من ذلك ، متبجحا بما عرف من نساء . ولكنه في هواجسه اثناء لقاء الفتاتين ، وفي حواره معهما ، يعلن عن نفسه كمتحرر من عقدة الذكورية الشرقية . فهو لا يبحث عن انتصار في علاقته مع الاخر ، رغم كون ذلك بمقدوره (؟) . « لكن الانتصار لمن ، بعد كل شيء ؟ ولماذا يعد الرجل نفسه ، في علاقة كهذه منتصرا ، ولا تعد المراة نفسها كذلك ؟ هل ثمة ذكورية في المجر ايضا ؟ تظل الذكورية حالة اجتماعية قائمة ؟ والتقدم ؟ والحضارة ؟ واستقلالية المراة ؟ وسيادتها ؟ وكل ما اعطتها الثورة الصناعية الاوربية ؟ » (ص ٤٥) .

كرم يقبل على التجربة مع بيروشكا – ومع ايرجكا عما قليل – فيما تعتمل الاسئلة في نفسه . ولكن ما قبل هذه الاسئلة ، وما فوقها ، وما بعدها ، هو تلك اليقينيات التي مرت بنا : من موقف كرم (الواعي) ، النظري لنقل ، المساواتي من المراة ، الى تصميمه على عدم الارتباط بعلاقة عاطفية صميمية تتوج بالزواج اولا ، الى القضية التي نفسي بسببها ، ولا بد ان يعود الى الوطن – من اجلها .

يبدو كرم ، والحال كذلك ، مقبلا على الحياة في المجر ، مقبلا على هذا الاخر ، ولكنه مشدود في الان نفسه الى الذات ، بما هي فراغه الداخلي من جهة ، والوطن من جهة أخرى . ان بودابست تجتذبه ، فكل شيء متوفر له فيها ، وهو محظوظ فضلا عن ذلك ، انها باريس الصغيرة (ص ٢٠) ، باريس الاخرى (ص ٨٦) ، مدينة العشاق ، وهو ، هو عمر بن أبي ربيعة ، لا قيس الملوح ، وان كان يستبطن القيسية الليلاه المجهولة ، كما ينوه مرارا وتكرارا .

تصغر بيروشكا كرم بعشرين سنة . وهذا الفارق يجعله يستنكر الزواج منها (١) ويحجم العلاقة معها (يخاف) ، فيرفض مبيتها عنده في البداية ، ويعاملها كاب ، كأستاذ ، لائذا بنفحة من التسامي ، مدفوعا بكبريائه ، على الرغم من انه كان يمكن أن تبقى عنده ، ويحيطها بالاحترام ويصونها (؟) ويحافظ على مسامة الصداقة البرئية كما يؤكد ، وهو لا يستبعد ان يكون في هذا التصرف (تعذيبا) لنفسه اذ يهجس : « وليمة

---

(١) ليس هذا بالسبب الوحيد .فبيروشكا ليست المراة التي تملا كيانه ، ولذلك لن تكون العلاقة الا عابرة ، مهما بلغت : « انت لست عاشقا ، لا تصلح ان تكون كذلك ، انت في الاربعين ، انت مشروع عجوز في الاربعين .. بيروشكا في العشرين . ربما اقل . ليست المسالة مسالة عمر » (ص ٥٥) . ونقرا ايضا خطابه لجورج : « شمسها تشرق وتمضي الى غياب .. فكر بهذا يا صديقي .. الربيع والخريف لا يلتقيان » (ص ١٨٤) .

مقابل ضجعة ؟ لا لا ، هذا سلوك خسيس . قد تأتي الضجعة ، لكنني لا اريدها بدلا ، بل تكرمة . خلعة امارة ، منحة اميرة من بلاد الدانوب . غير ان شيئا مقابل شيء يحيلني الى تاجر مبتذل .. انه هنا ليس للتجارة ، ومتحفه لن يكون فخا ، وسلوكه لن ينحط الى درجة التغرير بأنها فتاة » (ص ٨٢) .

ها هنا تتدافع عدة امور : الكبرياء او المكابرة (من لوازم التميز) تقود الى التسامي ، الى التعذيب الذاتي . ثم : الصداقة البريئة بين الجنسين ، والجنس الذي يلوث تلك البراءة . في قراره كرم اذن تلبس ما للجنس بالاثمية على الرغم من كل ما يصرح به من تحضر ومن ماركسية .

وها هنا ، لا مناص للتحليل من أن يستعين بعلم النفس ليتابع علاقة كرم ببيروشكا ، وكذلك ما في كرم من سلبية نحو المرأة ، ما فيه من القيسية المضمرة .

انه يخاطبها حين تنصرف الى تهيئة العشاء : هيا يا صغيرتي ، ويتتالى الخطاب عينه ــ ومرادفه : يا بنيتي ، يا طفلتي ــ مرارا (١) ، فهي مشدودة اليه كأب . ولانها الصغرى الغضة ، فهي تندفع . وهو مشدود اليها كابنة ، ولانه الاكبر الواعي يلجم نفسه . ان حالة بيروشكا هي تجل روائي آخر لعقدة الكترا . وكرم يعيش التجربة مقدما محجما . يغريها بممارسته لما يبدو انها عقدة الاعتبار ، الهيبة ، المقام Prestige يهديها من صندوقيه المليئين بالمجوهرات خاتما نادرا اسمه (عين النمر) . يلبسها الثياب الصينية وينصبها اميرته الصينية(٢) . وهي مشدوهة ، تتصور نفسها اميرة من الف ليلة وليلة ، اميرة شرقية كما في الحكايات ،

(١) انظر ص ١٢٧ ــ ١٣٢ ــ ١٤٠ ــ ١٩٠ .

(٢) كرم يقرب المرأة بالامارة ، قبل قليل الاميرة الدانوبية ، هنا الاميرة الصينية ، عما قليل : اميرة شرقية وليست بيروشكا وحدها كما سنرى .

تحاول ان تركع متقمصة شخصية نسائية تاريخية من الشرق ، وتسميه شهريار ، فيقول : « لكنني لن اقتلك في الصباح .،. انت شهرزاد بغير حكايات .. يمكن ان تكوني صديقتي » (ص ١٣٦)

بيروشكا تنطوي اذن على جذور شرقية قوية . وهو يداعب هذه الجذور محدثا وعيه . وفي لحظة وعي بيروشكا تنتفض على الهالة التي يأسرها كرم فيها ، وتشخص غروره الملعوب بذكـاء ، متسائلة « الم تشبع زهدا ونرجسية ؟ تقول لي : « يا اميرتي » وتغازلني كجارية ، هل هذا سلوك لائق ؟ الا تراه سلوكا يليق برجل شرقي ؟ » (ص ١٣٧) . انها ترفض دور الجارية ، دور المومس ، دور الزوجة الرابعة ، وتخلع حليه فيما هو يمعن في لعبته ــ ولسوف يعاود اللعبة مرارا ــ فينكر ان يكون معنيا بالملكية ، انه يبيع بعض التحف حين يفلس . لا يريد ان يصبح الا كاتبا . يؤكد احترامها ومعزته لها ، ولذلك يدعي دفع اذاه عنها . يرفض ان يكون نذلا وهي لا ترى في سلوكه الا النذالة ، واخيرا يصرخ : « انت مثل ابنتي .. مثل ابنتي لو كنت متزوجا ، وبعد هـذا تريدينني ان ادفن شعورا يعذبني ، هو شعور من يدرك ان التكافؤ من هذه الناحية معدوم بيننا » (ص ١٤٢) . وهذا التصريح يفتح الدرب للحظة مكاشفة مع النفس ، لحظة وعي الذات ، فيقر كرم في دخيلته انه لا شيء دون متحفه ، وانه يريد جسد الفتاة ، وانه توسل الى ذلـك بدهاء متستر بالطيبة .

ان النقلات الاهم في علاقة بيروشكا ــ كرم تاتي في سياق علاقته الاخرى مع ايرجكا . فبيروشكا تنسحب من الميدان حين تظهر ايرجكا . وهو يعد ذلك تساميا ، ويعده ايضا فرار العصفور من الباشق . امـا هي ، فتكتب اليه انها فعلت تضحية لا عجزا . وهاجس كرم يغدو هنا : « يا ابراهيم توقف عن ذبح ولدك .. اليك بالكبش ، انه الفدية (...) تصرف يا ابراهيم بولدك كما تشاء » (ص ١٩١) . ان عقدة لوليتا الابوة ، فارق العمر ، تستفحل فيه وهي تهرب اليه مـن الجامعة ،

وتشيع انهما سينزوجان ، وتتصرف في بيته كامرأة شرقية ، فتدعوه الى الانصراف للعمل تتولى هي شؤون الطبخ . وتلح بيروشكا على أن يكون كرم لها وحدها رافضة اطروحة الصداقة لتي لاينى يقرعها بها : الصداقة بين الرجل والمرأة كذبة شنيعة » (ص ١٩٤) . انها لا تنكر غيرتها وشكها وضعفها ، لكنها تريده لها وحدها . وهو لا ينكر الاحادية في الحب : لكن ما بينهما ليس بالنسبة اليه حبا . واذ تواجهه بالسؤال عن تغريره بها يبرىء نفسه من المسؤولية . الم يصارحها . منذ البداية بعجزه عن الحب ، وبأولوية الصداقة عنده ، وبامتلائه بحب الناس جميعا ؟ ان كرم يخاتل من جديد ، وهو لا يكلفنا مشقة توضيح ذلك ، لنقرا : « مجرد وجودها معه في جلباب الليل ، استنفر وعيه لحراستها. كان يتلفت وهما يسيران حذر ان تحدق به عينان عدولتان ، أن يقف رجل او امرأة ، وكلام يقال ، عن اب وابنته . كان شرقيا ، رجلا شرقيا ، لم يقو على دفع شعور بأن شيئا ما بينهما يبدو نشازا . وكان في سره يلعن هذا الشيء ، هذا الشعور بفارق العمر » (ص ٢٠٣) .

ويكون أن يستدعيه العميد ، طالبا معونته في أمر دراسة بيروشكا ، فلا يستاء كرم من تدخل العميد ، بل يكبرها تقاليد الحرية الشخصية ، ويتمنى أن تترسخ في بلده ، حيث لا يستطيع احد ان يقيم علاقة حب صحيحة الا باذن القانون او المغامرة التي تكلف او تكلف الفتاة خاصة أذى كبيرا . اما صديقه المجري اليوش فيعارض تدخل العميد : ويدعو كرم الى الاستمرار في العلاقة . وكرم يتابع الخطى حتى يتوجها بافتراع بيروشكا . وهكذا تحققت لالكترا صبوتها. اما كرم الذكر ، الاب ، الرجل الشرقي ، فقد التف على روادع الوعي واللا وعي (؟) الى حين ، لكن الروادع له بالمرصاد ، وهي تجعله بعد حين يتخفف من بيروشكا ، بعد أن قضى الجسد وطره ، ويتركها وهو يدرك ان تعذيب النفس قد غدا حكة ، لكنه رغم ذلك يظل (المعافى) وتظل (المريضة) . انها تصادق سواه ، واذ يجمعهما بيت صديقه وهي مع عشيقها ، نقرا : « وراح صراع صامت يدور بشكل غير متكافىء بين معافى ومريضة » (ص ٢٩١) .

وفي خلوة لهما تنهمر دموعها الجاهزة دومـا كبطلة اي فيلم مصـري ميلودرامي ، تبكي وتعنفه : لقد صيرتني عاهرة ، وتغيب بيروشكا مـن بعد عن المسرح حتى نهاية الرواية ، حين تشارك في التظاهر الطلابي اثر اندلاع حرب ١٩٦٧ ، ويشكرها كرم على سعيها . لقد انتهت بطولة بيروشكا مع انتهاء بكارتها على يد كرم ، وعليها ان تفسح اذن للبطلـة الاخرى : ايرجكا .

٢ ـ ايرجكـا :

في لقاء كرم الاول مع بيروشكا وماكدا تساله الاخيرة عن الزواج في وطنه بأكثر من واحدة ، فيؤكد ان المثقفين باتوا يكتفون بواحدة ، وان السؤال تقليدي ، يطيب للمرأة الغربيـة طرحه على الرجل الشـرقي دوما . لقد تغيرت في وطنه الصورة كما يفيد ، فالرجل الشرقي لم يعد في عباءة الرجل البدوي المعروفة عنـه .

بمعزل عما في كلام كرم من عمومية ، تفتقر الى المصداقية ، فان بوسعنا ان نعيد صياغة سؤال ماكدا عن الصداقة العاطفية الجنسـية مع اكثر من واحـدة ؛ في الوطن او في الغربة ، وهنا لن يكون بوسع كرم توكيد اكتفاء المثقفين ـ وهو مثقف متميز ـ بواحدة او اكثر . لقد بدا مع بيروشكا ، ثم كانت ايرجكا . وقد استغرق من بعد فترة ـ رغم دعوى التعفف ـ فيما يصيده متحفه من مغريات علاقات تتراوح بـين الصداقة والجنس والحب . ان صديقـه اليوش يضحـك من نفوره (الظاهري كما نراه) من هذه العلاقات ويخاطبـه : « لا تكن شرقيا متزمتا . جرب ان تتقبل الغرب وتفهم روحه . هنا مجتمع جديد يبنى . كيف تفهم هذا المجتمع اذا لم تحتك بالناس ؟ علاقتك بالمثقفين ضرورية . تعرف الى الحياة الادبية» (ص ٢٩١). لكن البون شاسع بين اليوش وكرم . فكرم الذي لم يتزوج شرعا بواحدة ، ولم يرتبط عاطفيا بواحدة ، هو نفسـه داعية التعددية خارج المؤسـسة الجنسـية الشرعية ـ الزواج .

ولكن هذه الدعوة ليست بعيدة عن فحوى الدعوة التعددية الشرعية داخل المؤسسة ، ليست دعواه ببعيدة عن فحوى الدعوة البدوية الشرقية . فالبون شاسع بين الدعوة الى التعددية خارج المؤسسة على اساس من الامتلاء والتوازن النفسي ـ كحالة اليوش وما سنراه من حالة ايرجكا ـ وبينها على اساس من الخواء الداخلي ، والارث العقدي الذكوري ، كما هي حالة كرم ، على الرغم من الوعي الحضاري والماركسي المسبق . وهذا الشرخ في وعي كرم وفي قوامه النفسي هو ما يتوضح اكثر من خلال علاقته بايرجكا ، بعد ما تناثرت شياته اثناء معاينتنا لعلاقته ببيروشكا

كان كرم في جولة مع الايراني حسن الذي تركه وحده بعد لأي ، وتاه كرم عن البيت ، فصادف سيدة اصطحبته الى مطعم مكسيم ، واذا بها كبيرة المغنيات ، تتفقد كاسرة . انها ايرجكا ، وانها المصادفة السعيدة(١) التي يقوم عليها عالم كرم القدري ، بمقدار ما هو علماني وعقلاني . وكرم كالعادة لا يعدم ما يبرر عالمه : « لا بأس من الضياع قليلا . لماذا يجب ان نعيش حياتنا كلها ونحن نعرف سلفا اين نمضي ؟ وماذا سنلقي؟ وكيف سنتصرف ؟ اللعنة على حياة معروفة محسوبة كهذه .. امض يا كرم .. امض يا بني » (ص ٩١) . ويستجيب كرم للنداء ، ويمضي في سبيل ايرجكا ، وقد كان لقاؤه ببيروشكا لا يزال طازجا .

انه يستبشر بلقاء الاميرة الجديدة ، فهو لن يكون غريبا وحيدا من بعد ، وعليه ان ينفق كل ما ادخره في الصيف : « لقد وفقت يا كرم .. يا لحظك الطيب ! انت مولود في ليلة القدر .. ولك ، في هذه المدينة ، مستقبل باهر » (ص ٩٥) . ولم لا ؟ الم تقدم له المصادفة السحرية منذ أيامه الاولى نساء بالجملة ؟ ان كرم على العكس مما يدعي : حيسوب في هذه العلاقات ، ولذلك فهو لن يكون غجريا ، سيعمل بوصية فيرانتس . لن يكون نفسه ، فهو يدعي الغجرية ، وفضلا عن ذلك ، فهو

---

(١) نقرأ : « المصادفة العجيبة تعطي طرافتها . لكن الحب فوق الطرافة » (ص ١٠١) .

يقبل على ايرجكا ــ كما بيروشكا ــ مزود بوعيه المسبق . يقبل بدخيلته المصمتة التي تنتظر جنية القمر . يقبل بقيسيته المضمرة . والامر بمجمله مع هذه السيدة الثلاثينية ، الفنانة ، أيسر منه مع بيروشكا الغريرة ، لقد اصطحبته الى بيتها(١) ، وكانت اللغة حاجزا استعانا عليه بقاموس فرنسي مجري ، ومعهما أحس لأول مرة بانتفاء المنجهية الذكورية ، بالمساواة في القـدرة على القرار ، واحترم اعتدادهـا ، وراح يتذوق (التفاحة) بطريقة بسيطة وصحية جدا كما يروي الراوي . وحين حلت مفادرته حاول عرض النقود فهمت بصفعه . ان هاجسه الذكوري لا يغادر خطوته الاولى مع ايرجكا : من توقعه انها تعامله كزبون سائح ، الى عرض النقود ، الى اعتبار ايرجكا ــ وسواها من نساء المجر ــ طبخا ، او قطعة بفتيك شهية (ص ١٠٦ ــ ١٠٧) ، الى احساسه بالظفر والحظ السعيد ، وهذا كله ــ في دعوى التعددية ــ ليس امتلاء حضاريا وانسانيا ، ومع ذلك ، فكرم ليس شرقيا في واعيته ، او ليس شرقيا تماما . هو ذا من جهة اولى يموه الجوهر الذكوري بالحماسة النسوية والمساواتية الحارة اذ يقرأ في اصطحاب ايرجكا له الى بيتها حقا نسويا في الاقتناص ، تتساوى فيه المرأة الغربية مع سواها في القارات الخمس مع الرجل المقتنص ، هو ذا من جهة اولى يعلل مبادرة ايرجكا ــ أو المرأة عامة ــ بدفع الرغبة الغريزية الدفينة لديها الى كسر الاستبداد الموروث مما لا زالت المرأة الغربية تضار منه . هذا الدفع الذي يجعل الممارسة النسوية شبه الممارسة الذكورية في الاقتناص(٢) . وبالمقابل ، من جهة

(١) نقع هنا على واحدة من عثرات الذاكرة الروائية التي تندر في اعمال حنا مينه ذات الاس الذاكري المسكين . فكرم يعرف ان نبيذ توكاي الذي تقدمه ايرجكا اجود نبيذ في المجر ، وهو الذي كان للتو يجهل ــ رغم خبرته العامة العتيدة بالشراب ــ المشروبات المجرية .

(٢) انظر خاصة ص ٩٨ . والمقارنة هامة هنا فيما يخص النسوية بين موقف كرم وموقف منى ، بطلة روايتي : السابقون واللاحقون ، والثنائية اللندنية ، وخاصة في الرواية الاخيرة .

ثانية ، هو ذا كرم يهجس اثر ليلته الاولى مع ايرجكا ، وبصددها وصدد بيروشكا أيضا ، ان الروح المجرية مشبعة بحضارة عريقة تنعكس في تصرف الناس ، وأن التطبيق الاشتراكي في المجر بخير ، رغم احتمال وجود نواقص ، فالمرء يشعر بانسانيته في المجر ، وهذا البلد يصح ان يكون واجهة للبلدان الاشتراكية : « هنا لا خلط بين الحب والدعارة . تحب المرأة تمارس الجنس مع من تحبه . وهذا حقها لكن الجسد غير معروض للبيع ، واذا كان هناك استثناء فهو تثبيت للقاعدة ليس الا » (ص ١١٠) . ولذلك فقد تجلس بيروشكا في مقهى العاهرات M.K ولا تتبذل ، وايرجكا تعمل في ملهى فلا يغيرها ذلك . ان اقبال كرم على المجر بوعيه المسبق كما نوهنا يتزود هنا بما توفره بيروشكا وايرجكا في مستهل تجربته المجرية ، فيتبدى بتلك الشحنة غير (الشرقية) ولكن ذلك ليس كل شيء .

يقيم كرم سهرة في بيته للشبان العرب ، وتكون بيروشكا التي يصفها احد الشبان بأنها قطعة من المتحف ، فيردف آخر انها قطعة من السرير . لكن كرم يرفض الوصفين . ولا ترتاح بيروشكا لمجموعة الساهرين من (القطط) ، وتحضر ايرجكا ، فتنسحب بيروشكا كما مر بنا . ويصور كرم سلوك ايرجكا انه مواصلة في لاشعورها للسطو على الآخر ، وانتشاء باحساس المرأة التي تخضع رجلا (هو كرم) وتسحق امرأة اخرى (هي بيروشكا) . ان ايرجكا تبدو هنا المشجب الذي علق عليه كرم شياته الشرقية ، وعلى نحو ينقض ذلك القول بتوازنها وامتلائها واستقلاليتها. انها تبدو ساعية للتعرف على كرم ـ بعد ما كان في البداية وسيلة متعة عابرة ـ ولمعرفة علاقته ببيروشكا ، وهي تعلل هذه العلاقة بشرقيته بينما يبرر هو بطاقة الصداقة العاطفية الكافية لاكثر من صديقة ، وغير الكافية للحبيبة .

هي تسأله عما اذا كان يرضى أن يكون لصديقته اكثر من صديق ، وهو يدعي انه لا يأبه لذلك . هي تعلل ادعاءه باللامبالاة ، لا بالفهم

الحضاري ، وهو يشكو من انه غير مفهوم . هي تشخص فقره الداخلي ، وعذابه ، وترثي له ، وتصف اسلوبه بالسحرية والشيطانية ، وتجاهره بما في عينيه من شهوانية ، وهو ، كما فعل مع بيروشكا ، يهديها خاتما ثمينا نادرا ، ويخرجان الى الشوارع ، فيبتها .

ايرجكا تعلن ما يبطن كرم تحت جلده ، مثل ماكدا ، ولكن بدون استفزازها ، ومثل بيروشكا ، ولكن بدون ضعفها . وهو ، المسلح بوعيه المسبق ، يهجس اثر ليلته الثانية مع ايرجكا ، متسائلا عن نمط حياته الجديدة من حضن الى حضن ، مثلما يفعل جيرانه في المجمع السكني ممن ينتقد ، وينتقم ان غدا طرفا في منافسة المرائين ، يعتصر بقايا قوته ليرضيهما « اؤجر نفسي مقابل كلمات حلوة يبتلع الشيطان عنقي واصير داعرا ، اغوص في حماة حياة قذرة ، جنسية بحتة ، خالية من أي معنى » (ص ١٦٥) . انه من جديد تلبس الجنس في خافية كرم بالاثمية ، ولذلك لا بد له ان يتخاتل فهمه لايرجكا ولو قليلا ، فتراه يتساءل عن الرجال الذين سبقوه الى سريرها ، مثلما تراه يثمن سلوكها ويؤخذ بموقفها : « انها محترمة ، ولها قلبها ، وعواطفها ، وممارسة الحب عند الاعجاب برجل ما ، لا يشكل مأخذا اخلاقيا عندها ، هي لا تبيع نفسها » (ص ١٦٦) .

هذا الموقف الايجابي من ايرجكا يجد مداه وأساسه ـ بحسبان كرم ـ في العلاقات الاجتماعية الاوروبية المتحضرة ، مقابل التخلف والنفاق الشرقي . وهو اذ يبالغ في تعميم ذلك ، فتبدو أوروبا كلها بلا خلل أو خطل في العلاقات الجنسية والعاطفية ، نراه لا يقف عاجزا ـ وهو المناضل المنفي ـ فلا يتوه عن اولوية التغيير القاعدي وصولا الى تغيير الاخلاق .

تغادر ايرجكا بعد فترة في جولة طويلة في الخارج . ويعيش كرم قبل ذلك اقباله عليها ، بالاحرى اذعانه لها ، بالتساوق مع ما رأينا من اقدامه على بيروشكا ثم احجامه عنها ، وعشية سفرها تقدم ايرجكا هذا

التشخيص الدقيق لحالة كرم الذي لا يفتأ يتغنى بحب الناس ، والقضية ، وبقيسيته المضمرة : « لن اسالك اية قضية هذه .. انا لست معنية بقضايا الآخرين ، لكن الحب على الوانه ينبع من مصدر واحد ، هو حب المراة .. اذا كنت عاجزا عن حب المراة فانت عاجز عن حب كل شيء ... » (ص ٢٢٦ ـ ٢٢٧) . فماذا يكون وقع هذا التشخيص عليه ؟ هو ذا الراوي يرصد دخيلة كرم : « ايرجكا فهمته ، ليس مثل المراة من يفهم الرجل .. بكلمات قليلة كشفت عن جذور ازمته ، صيّرته صاحب ازمة ، قبلا كان يعيشها ولا يحس بها ، الآن صار مريضا ، يعرف انه مريض ، هذا الاسراف الجنسي ليس الا تعويضا ، يحاول من خلاله ان يبلغ الارتواء العاطفي . لكنه بعد عملية الجنس يعود الى الفراغ .. الى فراغ رهيب في نفسه ، الى جوع حقيقي لخبز هي التي قالت اسمه : الحب » (ص ٢٢٣) .

ان كرم يعرف الآن انه لا يمارس الحب . انه يكذب على نفسه ، يلعب دور الذكر مع الانثى . فهو لم يخلص لايرجكا ولا جدد نوع صلته بها ، وهو يقر انه كان عليه ان يصطفيها ، لكن علاقته بيروشكا حالت دون الاصطفاء ، وهكذا يقرعه السؤال : لماذا ؟

في غياب ايرجكا يكون ما رأينا من امر كرم مع بيروشكا . وبعد العودة تتعمق علاقتهما ، فلماذا يكون ذلك ؟ لقد قوض علاقته بيروشكا فارق العمر وعقد الطرفين . ولكن اذ كانت بيروشكا مسكونة بالكترا فما شان ايرجكا المطلقة للمرة الثانية ؟ ايها محكومة هي الاخرى بعقدتها ، بعقدة الامومة ، وهي التي يسر طلاقها انها لم تنجب . هكذا فهم كرم على الاقل أمرها ، ايكون اختيار كرم اخيرا لايرجكا ذا صلة بذلك ؟.

يبدو ان كرم الذي لا ذكر للأب في حياته ، مسكون الى الحد الذي تسمح به ثقافته وخبرته ـ وعيه الماركسي المسبق ـ من الاوديبية . ولا يعول التحليل من اجل ذلك على بروز الام في حياته . فالسانحة

الروائية لحضورها محدودة وعابرة ايضا : ولكنها تقوم على كل حال مقابل انتفاء حضور الاب ، ولعل بوسع التحليل والامر كذلك ان يشخص أسا أوديبيا ما في نفور كرم الاربعيني من بيروشكا التي تلح على الزواج . هذا من جهة أولى . ومن جهة ثانية فان ذلك الأسّ غير بعيد عن اقبال كرم الطفل الكبير على ايرجكا الاكثر مقاربة على مقاربة دور الام . وبالطبع فاقبال كرم هذا له حدوده الاوديبية ، فما رأينا من اصراره على الفراغ الداخلي ، على خواء الدخيلة المصمتة ، على النزوع القيسي المضمر ، رغم العمرية المعلنة ، ان ذلك يتأسس فيما ينطوي كرم عليه من ردع جنسي ، كفرض لدّي ، ويبدو أيضا ملجوما عنها بكمالها ، اي بكينونتها الانساني في حيانه : المراة ـ الام . هكذا يبـدو كرم مدفوعا كفجري وكداعر ـ الى آخر ما يطلق على نفسه من صفات ـ نحو المراة كفرض جنسي ، كفرض لدّي ، ويبدو ايضا ملجوما عنها بكمالها ، اي بكينونتهـا الجنسية العاطفية ، لان تجسـد هذه الكينونة في كيان محدد يعني أن يحتل هذا الكيان مكانة الام ، خاصة اذا لاحت لائحة الزواج . هكذا نفهم ما يتلبس الجنس لدى كرم من اثمية ، ونفهم ايضا (رفعه) المسألة برمتها الى مرتبة القيسـية ، الى مرتبة جنية القمر . وكذلك ـ وهو مرة اخرى المناضل المسلح بالوعي الماركسي ـ الى حب الناس جميعا ، حب القضية ، حب الوطن(١) .

ان استدعاء حالة كرم للتحليل النفسي قوي ، لكنها حالة بالغـة التلبس والمكـر ايضـا ، فهو ليس عصابيا بالمعنى الانموذجي ، مثـل بيروشكا ، او مثل انداده من ابطال وبطلات الروايات المماثلة ، كما بدوا على يد توفيق الحكيم او سهيل ادريس او الياس الديري او الطيب صالح . . .

(١) يقول : « احب الناس يا بيروشكا .. احبهم .. وقد يكون هذا تعويضا عن نقص ، تكفيرا عن ذنب . لست ادري .. » (٢٢٦) .

لقد ابتهج كرم لعودة ايرجكا ، وهي تفهم ذلك وتعلله جيدا : « كلانا ترك مسألة الحب جانبا ، وهذا افضل .. معي تستطيع ان تكون صديقا بغير حرج .. انت غير ملزم حيالي بشيء » (ص ٢٠٣) . وكرم ــ على الرغم من الادعاء الحضاري والانساني ــ لا يستوعب موقفها منه ؛ فتتابع قولها السابق : « الا يعرف الرجل ان ياخذ الاشياء ببساطة ..أ تعجبني، هذا كل ما في الامر .. انت تلك الليلة اردت ان تدفع .. تصرفت بعقلية رجل تجاه امرأة .. لا الومك ، حتى عندنا ، لم تنتف العقلية الذكورية .. انا لن ادفع لك .. هذا يسيىء الى العقلية اياها .. انا اكثر مدنية .. اكثر حضارة ، وموقفك مني معيار .. موقف الرجل من المراة معيار حضارته .. وأنت ، حتى الآن ، اجتزت نصف الامتحان . حين لم تطوبني على اسمك ، لم تعتبرني ، حتى بمعيار الوفاء ، وكما يفهمه الرجل ، ملكا لك ، قطعة من متحفك ، وهذا يرضيني .. لقد عرفت كثيرين قبلك ، وكل رجل ، ما ان ينام في فراشي ، حتى يعتبر نومي معه التزاما »(١) .

ايرجكا فنانة ، ولذلك فهي لا ترغب في الحيسوب . في الفن بحسبانها شيء ما زائد او ناقص عن العقل ، يجعله اكثر حرارة ، مجنونا على نحو ما ، وهذا ما استهواها في كرم الذي يعرف كيف يغلف حيسوبيته ، خاصة انه في موقع نفسي اكثر ديناميكية مع ايرجكا ، انها هي التي تدعوه الى انه يكون غجريا معها ، محذرة فقط من ان يترك علامات على جسدها ، فهي لا تحب الفضائح الجنسية(٢) .

(١) تردد ايرجكا هنا ما تقدم من قول كرم عن معيارية المراة في موقف الرجل وحضارته . وهنا ياتي السؤال عن تقويل الكاتب لشخصياته القول نفسه . انه الحرص على بث الايديولوجية ، وفي هذه الرواية ، كما في (الثلج ياتي من النافذة) الى حد ما ، يدفع الحرص بالكاتب الى مثل هذا التقويل للشخصية الروائية، فيما يمارس حنا مينه عادة الاسلوب الفني البارع لبث ايديولوجيا الكاتب ، بعيدا عن التقويل ، والخطابية ، كما في رواياته الاخرى ، مع التفاوت فيما بينها .

(٢) وصبيحة هذه الليلة تهيىء ايرجكا الفطور لكرم وتدلله كسيدة منزل شرقية عريقة !!

ان كون ايرجكا فنانة هو عامل اضافي في انجذاب بطلنا اليها ، لقد رأيناه يستفيق كل حين من غمرة حياته المجربة ، حيث استبد به السهر والجنس والشراب والمتحف والبارات . واذ يستفيق ؛ يجلد نفسه ، ويجمع امره على ايقاف هذا النمط من الحياة . لكنه قبل ان يستوي الامر كان أيضا يخاتل الاعذار . فهو كمثقف لا بد ان يعيش في جو ثقافي . واليوش نفسه يحرضه على ذلك . اليوش يؤكد له اذ ينصحه بتعلم المجربة على يد صديقة ان المرأة هي المعلم الاول والاخير . وكلام اليوش لانه كذلك ؛ ولان اليوش مثقف مثله ؛ يجد اذنا صاغية لديه . اذن لا بد له ان يشرب ويرقص ويتسلى ، فهذا ضروري للعمل ، وهو سوف يبدأ العمل ، سوف يكتب روايته ، سوف ينجز هو الآخر كتابا عن تحفه — وليس هيدجي وحده من سيفعل — ولكن الى ان يكون ذلك فانه يتكيء في لهوه على جملة المبررات التي يجدها المثقف ، ومنها قولة ديمتروف : « تسلوا ايها الرفاق فالطريق طويل » . ويفسر كرم ذلك بالدعوة الى العيش والعمل والا يجلس الرفاق على أعصابهم . ان كرم لا يرى في انتقاده لنفسه انه فوضوي او بوهيمي . فلأنه فنان قد يخرج على المألوف ، وهذا حقه ، ولذلك لايشعر بتبكيت الضمير — الحق أن شيئا من ذلك كان يعتوره — لنقرأ : « لابد له من صوت متميز في الفن ، وهذا ينمي الضمير ، وهذا ينمي الروح الفردية ، روح اللهو والسهر والاستمتاع ، لكنه ضد الاغراق في ذلك . هذا ما فعله في اوروبا ، وفي الصين ، وسيفعله في المجر . الحب،السهر ، الرقص ، اللهو ، لكن مع هذا كله ، او قبله كله ، العمل ،ليس العمل الوظيفي ، مصدر الرزق ، بل عمل الابداع ، ان ينجز روايته » (ص ١٤٥) . ان الضرورة النفسية لكرم تجعل المبررات تأتي ايضا على لسان سواه ، وخاصة من هم اكثر تجسيدا لوعيه العام . فرئيس رابطة الطلاب (جورج) ، هذا الشاب المناضل الملتزم بالحزب ، هو نفسه يعترف بتميز الاديب وحقه في البحث عن التجريب ، وان كان

يتساءل عن اخلاقية فردية الاديب . جورج يتفهم الامور التي تضع الاديب خارج دائـرة الحدود التنظيمية ، ويتفهم برم الادباء غالبـا بالانتماءات الضيقة ، والى ذلك ، فجورج يثني على انهاء كرم لما سماه بمهزلة المتحف. وكرم راض عن نفسه لانه اوقف الانزلاق،مبقيا فقط على علاقته بايرجكا.

٤ ـ الاطار العام ايضا :

ابتدانا الحديث عن تجربة كرم المجرية بهيدجي ـ الذي لا يرى هـو الآخر في متحف كرم الا مصيدة والذي قيل له في بودابست ان كرم أمير من الشرق ـ ثم راينا عماد تلك التجربة في علاقة كرم بكل من بيروشكا وايرجكا . والآن نتابع علاقتـه بالمجريين الآخرين ، وفي الآن نفسـه ، الشذرات العامة التي مرت بنا من قبل لنظر كرم في المجر عامة .

لقد ذكرنا اليوش ، الشاب الذي يحاضر في الجامعة عن احدى روايات كرم ، هذا المثقف المجري هو الذي سيكون كوة كرم لمعاينة ـ لا الاتصال ـ بجوانب المجر الاخرى الانموذجية ، بعدما اتخم من مجر المثقفين .

الجانب الانموذجي الاول هـو مقهى ومطعم هنغاريا المحتفظ بكـل استقراطيته وشكلياته . انه انموذج الماضي الذي يشخصه كرم متحفـا للمستحاثات . ويشخصه اليوش جثثا لم تدفن بعد ، تهاجم السلطـة الاشتراكية علنا ؛ ولكن لاخطر منها ، بعد ان جردت من اسلحتها اثر الثورة المضادة ١٩٥٦ .

ان اليوش الشيبيبي ، وابن الحزبي القديم ، والمشارك في القضاء على الثورة المضادة ، لا يعتقد ان كل شيء في المجر صحيح ، لكنه يرى ان الامور قد أخذت تسير على الطريق الصحيح ، لماذا ؟ لان القوة للملكية ، والملكية بيد الشعب اي بيد الدولة ، فالدولة تعني لدى اليوش الشعب .

يصطحب اليوش بطلنا معه في مهمته باجراء تحقيق اذاعي مع العمال في مجمع صناعي ، وذلك هو الجانب المجري الانموذجي الثاني في الرواية.

ان كرم يستعيد في مدارس ابناء العمال طفولته، وبعد الزيارة يتعافى نفسيا. فقد كان يخشى الا يعرف في النهاية من المجر الا حياة المثقفين والنساء . كان قد بات يلعن المتحف ، ويمل : « خمس سنوات في الصين ولم اعرف الشعب الصيني ، لم ادخل بيتا صينيا ، هنا اختلف الحال ، لكن انظر ، انني لم اعرف حتى الان سوى بعض النساء » (ص ٢٧٤) . ان زيارة المجمع الصناعي تغدو فسحة كرم ليدلي بدلوه في الصداقة العربية المجرية ، وفي المجتمع المجري ، فيسوق من الخطابية ما يعبر به عن وعيه المسبق ، ويوازن تقلقله بين هذا الوعي وبين نمط حياته ، قبل ان يوقف المهزلة — على حد قول جورج — وينزوي معاقبا نفسه على ما اتت ، مستجيبا الى تحذيرات صديقه وجاره التركي ضياء من مصيدة الغربة .

بعد العمال ، يأتي الفلاحون ، الجانب الانموذجي المجري الثالث ، واليوش هو كما ذكرنا الكوة ، اذ يصطحب كرم الى قرية زوجته . وتكون لوحة اخاذة اخرى من الحياة المجرية بعد لوحة المجمع الصناعي . وتكون فسحة كرم الجديدة ليدلي بدلوه في المجتمع المجري ، منضافة الى الفسحة الاخرى التي وفرتها عودة بيروشكا من اجازتها في القرية (١)

هاتان هما اطلالتا كرم على العمال والفلاحين في هذه الرواية، انهما اطلالتان تتصفان بالخطابية والسياحية ، ولا تعدوان ان تكونا حركة روائية عابرة ، تفتقر الى الخبرة والتعمق والاقناعية ، وترضيان شعارية كرم ، وتومئان ايضا الى عدم الانسجام في توازن حركات الرواية ، فهما تعبران عن حرص الكاتب على الشمولية . والفن بقدر ما هو شمولي هو خصوصي وعياني . لقد ترتب على حرص الكاتب شد كرم من ياقته البيضاء الى خارج حلبته الوحيدة والحقيقة كمثقف ، مهما كانت تلك الحلبة ثانوية في المجتمع المجري .

---

(١) لنتذكر عودة آنا من القرية في رواية (الضفة) الاخرى ايضا .

لقد بدا في هاتين الاطلالتين الحركتين ما هو اساسي ثانوي وبالعكس ، بدا الريف والعمال ديكور للمثقف الثوري ، ديكور للوسط الثقافي وذلك النمط من الحياة الثقافية ــ اللاهية . على العكس مما نرى مع بطل رواية (الثلج يأتي من النافذة) عبر تجربة خليل خارج الحلبة الثقافية، وهو مثل كرم ، مزود بوعيه المسبق ، وملاحق سياسي ، ولكن في مناخ غير ملائم كمناخ كرم ، ان هذا الامر في (الربيع والخريف) يحد حدود الوعي المسبق الماركسي لكرم ، يحد حدود الكلام ازاء الحياة/الممارسة ، ولقد رسمت الرواية هذه الحدود بشكل او آخر دونما الحاجة الى حركة روائية ناشزة . رسمت بحياة روائية من خلال تجربة كرم مع بيروشكا وايرجكا ، وما سبق عبر ذلك من اطروحات في المراة والجنس والحب والتحضر ، وبالتالي ما ظهر من عيانية مجانية سلوكيا ونفسيا الى حد او آخر تلك الاطروحات . ومن خلال ذلك ارتسمت ملامح كرم الانسانية الحقيقية التي لن تبدل فيها السياحة في أجناب المجتمع المجري الاخرى ، من مقهى هتفاريا (الثانوي) الى المصنع والريف (الاساسي) .

* * *

على هامش علاقات كرم المجرية ، وضمن هذا الاطار العام الذي نعاين ، ثمة في الراوية بعض ما يتصل بالاخر غير المجري ، من الاصدقاء القيمين مع كرم في المجمع السكني نفسه ، سواء لمثل اسبابه ام لسواها .

فالتركي ضياء ، يلعب دور ناقوس الوعي الذي يدق كل آن ، منبها الى مفارقة مسار كرم اليومي لما يقتضيه الوعي . ان ضياء يحث كرم دوما على العمل وينبهه كما مر بنا الى مزالق الغربة التي باتت يعاني منها بنفسه في تربيته لولديه اللذين نشآ في الغربة ، في المنفى / المجر . فابنته تتبرم بقصصه عن العمال الاتراك البائسين في اوروبا الغربية . وابنه لا يريد أن يعرف شيئا عن تركيا : « ولدت في المجر .. هنا

سأعيش .. لن اعود الى تركيا في اي يـوم » (ص ١٧٠) ؛ وضياء مشبع بالروح الوطنية النضالية ، مثل الجار الايراني الاخر : حسن ، الذي كان ضابطا وفر بعد انقلاب مصدق ، ان الروح القومية لـم تتشوه في هذين الانموذجين الايراني والتركي بالشوفينية ، ولا بالوعي المزيف للاممية ، بل ان الوعي الماركسي قد انضجها نضاليا وانسانيا .

مقابل ضياء وحسن ، نرى الجيران الاخريـن : آدامو الايطالي ، كبريانو اليوناني ، نيلسون الانكليزي ، والذين حصل كرم معلوماتـه عنهم من ضياء ، الاول يعنى بطفلته وسيارته ، والثاني مهاجر منـذ اخفاق الثورة اليونانية عقب الحرب العالمية الثانية . عاش في موسكو فترة ؛ وهو يعمل كالاول مع كرم في الاذاعة ، وكبريانو مولع بالموسيقى وكرة المضرب والاستجمام الصيفي على بحيرة البلاتون ، ويعمل ايضا في السوق السوداء . اما الثالث نيلسون فهو استـاذ ماركسـي في الجامعة ، يقرا دوما في الادبيات الماركسية ، ويدون على الهوامش ، لا يفهم كيف قضت المجر بالتعاون مع الاتحاد السوفياتي على الثـورة المضادة ، ولا كيف يقاوم الفلسطينيون دولة اسرائيل . وهو فـوق الخلاف الصيني السوفياتي ، ضد الجمود العقائدي وضد التحريفية ، حريص على نظافة الماركسية واخلاقيتها ، همه الوصول الى نظريـة ثالثة تلائم اوروبـا .

هؤلاء الثلاثة هم النماذج السلبية التي تقدمها الرواية للماركسيين ، وكرم يدينهم مثلما يدينهم ضياء ومعهم عشرات اللاجئين الى البلدان الاشتراكية ، ممن كانوا ذات يوم مناضلين ، ففسـدوا في المنافي . وترى الواحد منهم يتزوج في موسكو ، يهرب الى بلغاريا ، يتزوج ايضا يفر الى المجر ، ينشط في السوق السوداء ، ويبدو الطلاب الفيتناميون وحدهم في هذا العرض استثناء .

على هذا النحو يستكمل عرض صورة الاخر في هذه الروايـة ، ويستكمل استياء كرم لذلك الاخر . ان الاخر على مستوى الوعـي

مشرق وممجد ، واذا ما طالعتنا شيات انتقادية فهي تنصب على الوافدين ــ كما سنرى بعد الجيران السابقين ، بعض الطلاب العرب ايضا ــ وبالتالي فتلك الشيات تزيد صورة الاخر الكلية بهاء .

اما على المستوى الثاني الذي تقدمه علاقة كرم بالمرأة المجرية ، فقد كان قصد التمجيد يفلت احيانا من يد كرم ، لتبرير الـذات في تجنيسها الحضاري للعلاقة بالاخر . لكن رقابة الوعي ظلت هي الاقوى ، وبالتالي جاءت الحصيلة هنا مساعفة لرسم الذات / كرم اكثر من مساعفتها على تعمق صورة الاخر . وفي هذا الاطار تأتي تلك الالماعة الى الغرب الرأسمالي ، من خلال سفر كرم الى النمسا ليومين، حيث باع بعض التحف بالدولار ، فيما هيدجي يصرخ لانه لا يستطيع ان يبيع تحفه الا بالفورنت ، كما لا يستطيع اقامة معرض في بيته مثلما يفعل كرم ، والدولة تمنع البيع ، وزوجته تمنع المعرض لانها ستعارض دخول اية امرأة الى البيت .

لقد بدت سفرة كرم الى النمسا اصطناعا لسانحة روائية وتجربة مفتعلة تدين الغرب الرأسمالي (١) ، كما بدت زيارة المجمع الصناعي او قرية زوجة اليوش . ان المقولات هي التي تملأ هذه السوانح الروائية مثقلة المسار الروائي ومتسببة للبناء بهذا القدر او ذاك من الترهل .

النحـن :

صورة النحن تكاد ان تكون غائبة ، الا اذا اعتبرنا ان الذات القروية تمثيل كاف للنحن ، فالنحن / الوطن خلفية بعيدة وغائمة في عالم كرم، تتمازج فيها اشجان النفي والاضطهاد والتخلف والحنين فالأم . ولا يخرج الامر بعموميته عن ذلك حتى في خاتمة الرواية حيث هزيمة ١٩٦٧ .

(١) تفيد الرواية ان ضياء مر ايضا بمثل هذه التجربة .

ان كرم وحده من يمثل النحن اذن في هذه الرواية . وعلى هامش ذلك تأتي صورة من عرف من العرب في المجر ، ولقد مر بنا من ذكر اولاء جورج خاصة . وثمة انموذج سلبي مقابل هو العراقي الطالب محمد حميش ، اللاجيء منذ الانقلاب على عبد الكريم قاسم ، والذي يعمل في تهريب الدخان والويسكي . ويهرب الايقونات بين النمسا والمجر . ولديه دائماً تشكيلة من القداحات واقلام الحبر هدايا احتياطية جاهزة لبعض ذوي النفوذ . لقد تزوج حميش في موسكو ، ثم في بلغاريا ، والان في المجر . وهو يوقع في حبائله طلابا آخرين . وكرم يطالب بطرد أمثاله ، فيبرد جورج بالزوجات والاولاد ومراعاة الاحزاب الشقيقة . وهنا تكون لكرم سانحة انتقادية تعود للوطن ، للذات — وهو الذي يمر الاخر دوما — وفي ايماءه نراها تعني الاحزاب الشيوعية العربية كما الحكومات، فهما الجهتان اللتان توفدان الطلاب الى البلدان الاشتراكية . ان قصص الطلاب العرب تستوقف المسار الروائي وترهل هي الاخرى بنيان الرواية(١) ، وتبدو محشوة لتوفر لكرم ان يدلي بدلوه الانتقادي في هذه المسالة الهامة. ان كرم هنا اكثر حماسة من جورج الحزبي ومن المجريين . فالاول يسوق التبريرات التي راينا ، وهو يشخص كيف جعل العالم الثالث من البلدان الاشتراكية مزرعة دراسته ، والمجريون غير آبهين بشتم ناكري الجميل . فالمهم ان يربوا كوادر للبلدان النامية كي تستغني عن الاخرين. وهذا هو برايهم طريق بناء الاقتصاد الوطني .

---

(١) انظر ص ١٧٧ ، ١٨٠ ، ٢٢١ ، ٢٢٢ ، والفصل السادس عشر الذي يقدم قصة الطالب نديم الجمل احد ضحايا الحمش ، والذي صيره قوادا لا متاجرا بالعملة وحسب . ان كرم يقرع نديم : « لو لم تكن عربيا وسوريا على الاخص لقبضت عليك وسلمتك للبوليس » (ص ٢٤٢) . ان كرم لا يتابع في معاملته لنديم ما نفترضه دعوى استقامته المتشددة . لكن البوليس ساهر على كل حال ، وهو يستخدم المخبرة جوجا التي تؤدي دور العاهرة فتوقع بنديم وبحميش .

ان ما يذهب اليه كرم هنا من الاهمية والصواب بمكان . وربما قيل انه كان حريا به والامر كذلك ان لا يغفل ايضا عما يعتور سبيل المساعدة الاممية الثمينة التي تقدمها البلدان الاشتراكية لتربية كوادر البلدان النامية من منح الالقاب العلمية في احيان / مهما ندرت لاسباب اضافية، فتتكرس رموز لاكوادر . على اننا يجب الا ننسى ان تجربة كرم تعود الى عشية ١٩٦٧ ، اي الى ما قبل عقدين تقريبا ، حيث لم تكن هذه المسالة مطروحة . على اننا نود التركيز هنا على امرين : الاول هو ان اهمية ما (يقول) كرم ، ما تقول (الرواية) ليس لها غطاء روائي ، والامر الثاني هو ان (الغائب) عن الرواية ، اي ما تخاطب به بعد قرابة العقدين واقعا ما من منح الالقاب العلمية ، يستدعي فيها التوكيد على ان انتقاد كرم لا يتجه الا الى الذات ، كما رأينا في (الحاضر) الروائي .

* * *

اثر عودة ايرجكا من جولتها ، وبينما كرم غارق في احضان ايرجكا ، تكون حرب الايام الستة على الابواب ، واذ تكون الحرب يندفع كرم الى المتحف محطما : « كل شيء انهار . كان كرتونيا وانهار البناء ، كان مشيدا على رمال . اين الصخر ؟ اين الانسان الذي هو الصخر والبناء والقوة والسلطة والمبتدا والمنتهى ؟ انه مثل كرم ؟ ضائع ، تائه ، ملاحق ، متهم ، مدان » (ص ٣١٢) .

ان كرم لا يبرىء احدا من مسؤولية الهزيمة ، وهو بعد ان يحطم المتحف يستقيل من الجامعة ، يوقف برنامجه الاذاعي ، ويتهيا للعودة الى الوطن ، وريثما يكون له ذلك يشارك الطلاب العمل اليدوي في ترميم القصر الامبراطوري الذي سيتحول الى متحف. والعمل يهدف الى تامين المساعدات للنازحين من الاراضي التي احتلت اثر هزيمة ١٩٦٧ . ان

الطلاب يرون مشاركة كرم في الكتابة ، لا في هذا العمل ، لكن كرم ، مثل بطل الثلج يأتي من النافذة – المثقف ينطوي على عقدة العمل اليدوي ، على الشعور بالنقص أمام العمال عامة ، والعمال اليدويين خاصة ، انه يلبس الثياب العتيقة ، يعتمر قبعة تشبه اللبادة ، يصمد للعمل الشاق فيما يتسلل بعض الطلاب المشاركين ويهربون . انه مدفوع بفعل المشاركة الرمزية الاممية لضياء وحسن في هذا العمل ، بالعتب في عيون المجريين ، وقبل ذلك وبعده بما ذكرنا من عقدة العمل اليدوي ، واذ تحل العودة في ١٩٦٧/٩/١٧ وتكون ، يلقى القبض عليه في مطار دمشق ، فيما كانت جنية القمر تتراءى ، والسعادة بالعودة الى الوطن تغمر .

* * *

تلك هي تجربة (الربيع والخريف) في وعي الذات والعالم . الذات متمركزة في الفرد ، وابعادها الاخرى مهمشة⁽¹⁾ . الفرد هو المثقف الماركسي الذي لم يطمس رداؤه الثقافي النضالي عقده النفسية . يستوي في ذلك مع انداده من ابطال الروايات المماثلة، ماركسيين أو غير ماركسيين. أما الاخر فهو الايجابي على الدوام ، والرواية في ذلك تفارق مثيلاتها ، من (الوطن في العينين) الى (عودة الذئب الى العرقوق) حيث البطل او البطلة ليس في سن الشباب الغريد والتكون الثقافي ، ولكن اللقاء في موطن الاخر (باريس) ليس له الا شكل سلبي واحد . ان هذه الرواية ترسم مسارا آخر للعلاقة مع الاخر ، مع الغرب الاشتراكي ، ترسم مسارا ايجابيا لاستيعاء العالم . وعلى الرغم مما مر بنا من هنات في البنيان

---

(١) المراة العربية الوحيدة التي تذكر ذكرا في الرواية هي الام ، كرم الاربعيني المنفي فقط منذ سنوات قليلة ليس في حياته فيما يبدو صلة واحدة ما مع امراة من الوطن ، وهو الذي يدعي الخبرة في علاقاته النسوية .

الروائي ، وعلى الرغم من تبرير السارد ـ الكاتب لبطله على طول الخط ، فان في هذاالذي تكرسه الروايةنحو الاخر خطوة هامة وجديدة فيالرواية العربية ، لكنها خطوة تظل محدودة ايضا بحدود ما رأينا من كرم في وعيه للذات (١) .

(١) يرى حسن م. يوسف في مطالعته الصحافية (جريدة تشرين ١٩٨٥/١/٢٠) لهذه الرواية ان من الخطا ادراجها في الروايات التي تعالج طبيعة العلاقة بين الشرق والغرب لانها تعالج العلاقة بين الشرق واوروبا الشرقية . وهو ما يعتقد أنه جديد كل الجدة في الرواية العربية . وهذا القول يغفل عن ان اوروبا الشرقية هي الغرب الاشتراكي ، كما يغفل عما سبق هذه الرواية من روايات أسعد محمد علي او صنع الله ابراهيم او فارس زرزور ... على ان حسن م. يوسف يلمح بحق الى اقتراب حنا مينه في هذه الرواية أكثر من التفاصيل الصغيرة وابتعاده عن الاحداث الدراماتيكية ، ويعزو ذلك الى كون معظم الشخصيات مستقرة ، قد حددت موقفها من العالم ، واكتسبت من الوعي ما يحول دون قيامها بافعال دراماتيكية مفاجئة كما في « الياطر » وسواها .

✶ ★ ✶

الإرادة والصمود في "صخرة الجولان"

حسني سيد لبيب

تبدأ رواية علي عقلة عرسان (صخرة الجولان)(*)، بوقوف محمد المسعود على الصخرة ، تنتهبه زوابع القلق والتوجس من مصير اسرته التي تركها في قريته، بعد استدعائه للخدمة في الاحتياط . ورغم ان زوجته زينب طمانته خيرا ، حتى لا يشغل باله ، ووعدتـه بالعمل عند عمها حصادة كي تربي اولادهما الثلاثة ، الا انه مهموم لاحساسه بان زينب لا تستطيع سد حاجة الاولاد . قد تلبي الطلبات الضرورية ، لكنها تعجـز عن تلبية كل مـا يطلبون حتى يصيروا ندا للاطفـال الاخريـن .

(*) منشورات اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ١٩٨٢ ـ ١٧٦ صفحة .

زينب وجه مكافح ، يذكرها زوجها بالاعجاب والامتنان . تحمل عنه عناء تربية الاولاد . وقد ارتحل قبل ذلك الى الكويت ليحقق حياة كريمة لاسرته . لكنها حياة مريرة تفرض عليه ترك زوجته واولاده . ويأسى على الوطن الذي اعوزه الى الاغتراب ...

وهذا البلد الذي دفن فيه (خلاصنا) لا يسمع ولا يحس،لا يوجد هنا في الارض التي نحبها ويسكن عبقها في عمق خلايا دمنا ، لا يوجد فيها عمل يعود علينا بما يسد الحاجة ، ويستر الحال ، ويحفظنا من السؤال . فيها غش وكذب واستغلال تحت عناوين وشعارات براقة ؛ ولكن سكاكينه في العظام .. هذا البلد العزيز لا بد من فراقه .. وفراقه صعب كطلوع الروح » ص ١٧ » .

يرى في وجه زينب المساندة والاخلاص ، يحس بها تدفعه الى الصمود . ان همومه كلها تتلاشى وتذوب وقت التلاحم مع العدو . ويجد نفسه حارسا للوطن والاهل ، كمثل الصخرة التي تصد عنه الرصاص وتحميه .

ينغص عليه حياته صورة احمد الحسن الذي تشتري منه زينب حاجياتها بالاجل . انه صورة للتاجر الذي يخاف على قرشه ، فالمال اضمن من اي علاقة . انه صورة للجشع واستغلال الحاجة ، ولا يتحلى بالمروءة وتقدير الحال ، رغم ان محمد جندي يقف في خط المواجهة ليحميه ، ولكن من يحمي اولاده ويصد عنهم غائلة الجوع . في خاطره صورتان متقابلتان : صورة زينب الصابرة المجاهدة لتربي اطفالها ، وصورة احمد الحسن الجشع . يعقد مقارنة بينه وبين احمد الحسن. « ان العلاقة التي تربطني بتراب القرية ليست واهية ولا بسيطة .. وقد قدمت لها اكثر مما قدم احمد الحسن وسواه بكثير .. بكثير جدا . لذلك فنحن انا وامثالي نرتبط بالتراب ويرتبط بنا ... حياتنا منه وحياته منا .. بيننا تلاحم مصيري .. هو موطيء اقدامنا ، ومكان عطنا ، ومنه مصدر رزقنا . عليه نقف وفيه ندفن ودونه تأكلنا الغربة.

أما أحمد الحسن فيقف على القرش لا على التراب ، والقرش لا وطن له .. وليس له مكان يثبت فيه او لا يعيش في سواه » ص ٢٦ .

وبرغم احساسه بالاحباط والغربة وقلقه على زينب والاولاد ، فان احاسيسه تتبدل عندما يقاتل العدو «لم اعد مطلقا محمد المسعود،الاب والزوج والعامل الذي عششت القرية في رئتيه ، والانسان ذا الخيالات والرؤى والاحلام والهموم ، ولا صاحب الشعور المرير بأن الوطن نبذني ولم أجد في ربوعه عملا ، وبانني الفقير الذي يستغله الاغنياء والمواطن الذي لا يملك ويدافع . انني مقاتل » ص ٣٢ .

وهو في قتاله ، يستحضر صور الاهل والوطن ، ومعاني العرض والشرف والكرامة ، فيتقد حماسه للقتال ، وصورة امه تتراءى امامه ، كأنها تناديه من قبرها « احمنا يا ولدي » .

ينقلنا على عقلة عرسان الى القرية ، حيث تصل رسالة من زميله نزار ، يخبر المختار أن محمد المسعود جرح ، وهو في عداد المفقودين . كان الخبر صدمة قاسية لزينب الصابرة . وقد برع الكاتب في وصف حال القرية اثر وصول الرسالة ، والحزن في نفوس البسطاء ، ولجأ الى التصوير الفني البارع لحال زينب وهي تتلقى الخبر ، واشفاق اهل القرية عليها . حتى الكلب استقبلها بصورة غير عادية ، وأوحت لها حركاته ان حدثا جللا ينتظرها . ولقد كان زوجها دائم الغربة عن داره ، لكنها افضل من الغيبة الابدية . وفرضت عليها الاحداث اعباء مسؤوليات جسام ، فهي تواجه الحياة بمصاعبها ومشقاتها بتصميم على تربية الاولاد .

يسقط محمد جريحا ، فيقع في الاسر . وفي المستشفى الذي نقل اليه ، تجيش في نفسه الاحاسيس والخواطر ، واعتقد انه سيصير مقعدا ، وحز في نفسه انه يضحي من اجل الوطن ، بينما لا يقدرالناس تلك التضحية .

يتصدى برجولة لمحاولات العدو معه ليدلي بمعلومات عن الجيش . واعتبر الافشاء بأسرار الجيش خيانة لوطنه ، واستعان بالحلم تخفيفا من وطاة التعذيب .

وفي القرية ، تنتظره زينب ، ترعى الصغار وتحفظ غيبته ، وتتخيله في احلام يقظتها عائدا خلسة وقد استبد به الشوق . ان قلبها الرافض لفكرة موت الحبيب ، قد ذهبت به الخواطر الى ان محمد جن شوقا ، فطرق البراري المهجورة . ان قلبها يحدثها ان زوجها لم يمت ، وان حيلة كهذه لابد انه لجأ اليها ، وسيطرق الباب يوما . وسرعان ما تستبد بها المخاوف من طامع في جسدها ، ومعها صغار لا حول لهم ولا قوة . ان الكاتب شديد اليقظة في التقاط اخفى خوافي احاسيس محمد وزينب. والاثنان يهربان من وطأة الواقع الى احلام اليقظة ، ثم سرعان ما يفيقان الى واقعهما بما فيه من قسوة ومعاناة . تصمد زينب في وجه الناس والايام ، تربي الصغار وتنتظر عودة زوجها ، وان كان خبر استشهاده قد سبب لها القلق ، فتغلبت على خوفها برفض فكرة الموت . وتعاظم القلق من الطامعين في جسدها ، وعلى رأسهم أحمد الحسن الذي تتوجس خيفة منه ، ومن مبادرته لمساعدتها ، فقد اخبر ام سليمان انه على استعداد لتقديم العون ، الا ان زينب ترى « أنه لا يرمي كسرته الا على رغيف » ص ٨٨ . وفي الجانب الاخر ، يأسى محمد لحال زوجته ، التي ستعيش مع زوج بترت ساقه . ان زينب « وجه سمح عليه تعب السنين تسح عليه الدموع نائرة مكنون الحزن والحنان على طريق السائلين » ص ٩٧ . ان الزوجين يتبادلان الوفاء ، وبرغم المعاناة والالم ، فان كلا منهما يحفظ الاخر فيحبة الفؤاد . فبرغم الفقر والاغتراب ، تصون الزوجة كرامتها وتصمد وحدها في وجه المحن والايام . ويحاول الزوج تدبير نقود لارسالها اليها ، لكنه يشعر بالتقصير وبأن زينب تحمل عنه هم تربية الاولاد .

ينقلنا علي عقلة عرسان نقلات فجائية ، من تصوير لحياة محمد على الجبهة وفي الاسر ، الى تصوير لحياة زينب . هذه النقلات قد تفتقد

شيئا من الترابط الفني . ويبدو انه شاء تقسيم الفصول الى مشاهد يتناوب عرضها ، فمرة يكون المشهد لمحمد ومرة لزينب . مثال لهذا ما لجأ اليه في الفصل السابع من تصوير مشهد محمد امام الضابط المحقق الذي استعمل كافة الحيل لاخذ معلومات منه . ولما فشل ، تركه آسفا لانه سيعذب وسيضطر تحت وطأة التعذيب الى الادلاء بما يتكتمه الان . ودخل زبانية التعذيب حجرة محمد وينتهي الفصل السابع وكان يهم القارىء متابعة التوتر في نفس محمد الذي آل على نفسه الا يخون وطنه . لكن المؤلف نقلنا فجأة في الفصل الثامن الى حياة زينب ، فصدم القارىء ، الذي احس ان صمود محمد امام زبانية التعذيب أهم عنده من اي شيء آخر . ويبدو ان عرسان اراد التدليل على انه توجد بطولتان : بطولة لمحمد وبطولة لزينب . محمد صامد أمام العدو ،وزينب صامدة امام الطامعين في جسدها . لكن الانتقال الفجائي من حال الى حال دون مسوغ فني ، قد أخل بالترابط الفني الذي هو من أخص خصائص الفن الروائي . ان قطع المشهد اشبه بالعمل السينمائي الذي قد تتداخل المشاهد ، ولكن اللحظات ، وتكون للمشاهد علاقة تربط بعضها ببعض وتبرر الانتقال . اما ان يخصص فصل كامل لحال الاسير وفصل آخر لحال زينب ، بينما الاسير في قمة توتره النفسي ، فانه بذلك يفقد قارئه تسلسل الحدث والذي تحتمه طبيعة الحدث ذاته .

على اننا نلمس في هذا الانتقال ظلال لوحة تشكيلية . فاذا ما تحدث الروائي عن حال محمد المسعود ، يدعه يروي الاحداث بصيغة المتكلم ، أو هو ينقل صورة حية على لسانه معبرا عن احاسيسه ومشاعره . واذا ما تحدث عن حال زينب ، كتببضمير الغائب . همـا صورتان متقابلتان ، يعبر بهما الروائي عن نوعين من الصمود والمثابرة : تحمل محمد وتماسكه ، وصبر زينب ومعاناتها . لكن الصورتين تجمعهما لوحة واحدة ــ اي فصول الرواية ــ فجعل احداها قريبة من القارىء ، ماثلة امام عينيه ، والثانية تعد صورة خلفية للوحة ، ومكملة لها ،معطية اياها البعد الجمالي المطلوب . ومثل اللوحة التشكيلية التي تظهر فيها

الالوان والظلال وتعطي تناسقا للابعاد والمسافات بين الاشياء ، نجـد ضمير المتكلم وضمير الغائب يتبادلان المواقع ، فيتناوبان التأثير علـى القارىء .

وباللغة السائدة في عصرنا ، نقول : تدور احداث رواية علي عقلة عرسان حول الجبهة الدفاعية والجبهة الداخلية وتبادل التأثير فيمـا بينهما . ان محمد يتصدى مدافعا واسيرا لدى العدو ، لكنه مثقـل بهموم اسرته التي خلفها في القرية . كما ان زينب تتحمل عبء الحياة وحدها دون سند ، لكنها تقلق على زوجها الغائب ولا تعلم عنه شيئا . لهذا فرواية (صخرة الجولان) رواية ثنائية الحدث ، او ذات الحدثين ـ ان جاز التعبير ـ لكن الحدثين يتبادلان التأثير ، ويكمل كل منهمـا الاخر . ويتزامن الحدثان لكن المكانين مختلفان . والرواية في اطارهـا العام تجعل من محمد وزينب شخصيتين محوريتين تـدور حولهمـا الاحداث ، وان عمد الروائي الا يحدث بينهما لقاء ما . وفي الرواية اشارة الى اغتراب الزوج بصفة مستمرة . فمرة اغترب عن زوجته سعيا وراء لقمة عيش بأجر مناسب ، ومرة لتادية الواجب الوطني في صد العدوان . وهو شديد التأثر لانه لم يجلب لاولاده رزقا وفيرا ، وانما اورثهم فقرا . هذا الاحساس الطاغي يواتيه فيحدث نفسه : « ليس امامي الا هـذه الطريق ، الخيانة ما تعودناها ، والذل لن اورثه لابنائي ما دمت قـد حرمتهم من كل ارث » ص ١٢٩ . و « اذا كان لابد من الموت فلن اموت رخيصا بلا غاية » ص ١٢٨ . هذه المعاني المظيمة تترى على خاطـره وهو اسير ، يلاقي صنوفا من التعذيب ، فيتحمل جسده الضعيف ، فيقاوم ولا يضعف . قد أعطته التجربة الثقة في نفسه واعطت لحياتـه معنى . يقول محمد لزملائه الاسرى : « انا كتلة لحم مزعجة ، لقـد تبينت هنا ان لهذه البقية ـ واشرت الى جسمي ـ دورا يمكـن ان تؤديه » ص ١٢٨ .

لم يضعف محمد المسعود ، ولم يدل بمعلومات تفيد العدو . وحتى في لحظات ضعف وقتية ، هجس خاطر بانه في الامكان الادلاء بمعلومات

صغيرة ، لا تفيد العدو وترحمه من التعذيب ، لكنه خاطر وقتي نبذه سريعا وعاد الى صموده يواجه البطش والتنكيل بعزيمة من حديد ، وقد توارث عن امه : « من سرق بيضة يسرق جملا » .. كما ان « درب الخيانة واحد : ويبدأ دوما بخطوة » ص ١٣٨ . وقد حكى له والده عن ذلك الشقي المحكوم عليه بالاعدام لانه قتل وسطا وسرق ، وطلب رؤية امه قبل الشنق ، ولما حضرت طلب أن يقبل لسانها ، فالتقطه بين أسنانه وعضه حتى قطعه ، فلسانها شجعه على السرقة والسطو . محمد المسعود مواطن شديد الانتماء لوطنه ، غذاه ما توارثه عن أبويه من معاني الوفاء والشرف . ولقد برع الروائي في رسم شخصية بطل الجولان ، وارتباطه بارضه . ودلل على انتماء هذه الشخصية للارض ، وارتباطها بالناس . تتمثل الارض في صخرة التحدي التي أورثت الناس صلابة موقف ومضاء عزم ، كان ارادة محمد الحديدية قد قدت من الصخر . ويتمثل ارتباطه بالناس بما توارثه عن امه من الفضائل والقيم وشرف الغاية ، حتى انه يختلط عليه الامر فيتخيل الصخرة قد قدت من ملامح امه ، او ان امه صخرة مرهوبة الجانب . ومثلما صمد محمد ، صمدت زوجته ام زيد أمام احمد الحسن الجشع الطامع في جسدها ، وصممت على الوفاء لزوجها ، والا تضعف أمام اي اغراء . نعود الى فتانا الذي جابه صنوف القهر والعذاب بروح التحدي ، برغم جراحه وساقه المبتورة . ولم تهن عزيمته ، واثبت انه قادر ، وآل على نفسه ان يبذل النفس رخيصة ، ولا يرخص الوطن . يستعين بالحلم ، وصور الماضي التي تعطيه المئونة لمواصلة التحدي بنفس ابية ، وعزاؤه في انه سيترك لزوجته واولاده معنى شريفا يعيشون فخورين به .

وقد انهى الكاتب روايته بوصف عرس الشهيد الذي تفيض روحه فداء للوطن . وكان يمكنه الابتعاد عن الخطابة والاكتفاء بالمعالجة الفنية التي تمرس قلمه بها ، لاسيما وهو يرسم الشخصيات ودوافعها . ولكن يبدو ان الاتجاه الوطني للرواية كان امرا حتميا فرضته الفكرة ذاتها ، فسطر سطوره للتغني بالبطولات والاشادة بالتضحيات . ولو اكتفى

بانهاء الرواية بما قاله المحقق الثائر في نوبة غضب : « الحيوان القذر ، انقلب الى صخرة صماء من صخور ارضه اللعينة » . لكفته هذه العبارة مؤونة الافاضة والاسهاب ، لان القارىء حين يصل الى هذه المقولة ، يكون قد وصل الى حد الاشباع والتواصل الوجداني بالمضمون ، فتستثيره همجية العدو ، ويستقر في ضميره صورة محمد المسعود الذي كانت ارادته صلبة صلابة الصخرة . ان العبارة بحدتها تعكس المضمون القابل لامتزاج محمد المسعود الانسان بوطنه .

وكان من الممكن أن تنمو شخصية احمد الحسن وتتحول الى الافضل بفعل الاحداث . لاسيما عندما علم ان محمد اسير ، ولم يمت . وكان المتصور لدى الجميع انه مات . فما احراه ان تتغير مشاعره . ولقد انطوى احمد حزنا على زوال امله في الظفر بزينب ، ووضح ذلك في معاملته لام سليمان . فقد تودد اليها قبل ذلك من اجل الوصول الى زينب . لم تتغير شخصية احمد الحسن وكان يمكن أن تهزه الاحداث. ان شخصية احمد الحسن ظلت جامدة عند موقف لا تتعداه هو انه يرغب في زينب . ولكن الا يمكن لهذه الرغبة ان تتطور الى مساعدة زينب ، لاسيما وأن القرية كلها قد هزتها الاحداث ، وهزها النبأ الذي تناهى الى مسامع اهلها من ان محمد اسير في قبضة العدو . الم يهزه كلام الشيخ جابر ودموعه التي سالت ؟ . فلماذا لم يتحول بعاطفته لمساعدة زينب وأولادها ؟ . وبدلا من ان (يسكر) دكانه في وجه ام سليمان ، كان الاحرى ان يقدم العون والمساعدة .

ان الكاتب لم يعمل على تغيير الشخصية ، وعمد الى أن تكون شخوصه ثابتة بطباعها . ولم يسع الى نمو الشخصية مع الحدث . على اننا لا نستطيع الحكم بانتهازية احمد الحسن لانه لم يات امرا ادًّا ، كل ما هنالك انه يرغب في الزواج من زينب ، بعد علمه بأن زوجها مفقود ، اي في عداد الاموات . ولما علم انه اسير ، طوى رغبته التي انحصرت في اشتهاء الجسد ، ولم يتحول برغبته الى مساعدة زوجة الاسير . الم

تغير الاحداث من رغبته ؟ .كما أن تلك الرغبة الجسدية لم تدفع صاحبها الى فعل فاحش ، او محاولة للايتاء به . انما هي رغبة في الـزواج ، وان بررها بأنه يبغي مساعدتها في تربية الاولاد . لم يقنعنا الروائـي بانتهازية احمد ، وتجسدت صورته في أنه ضنين بعواطفه ، ضنين في عطائه ، وهو « لا يرمي الكسرة الا على رغيف » .

رمـز الصخـرة :

الصخرة هي الرمز للوطن الصامد في وجه الايام والمحن . الصخرة هي رمز التحدي والاباء . وقد بنى الكاتب صلب روايته حول هـذا الرمز . ان الصخرة هي المعادل الموضوعي للوطن . وعندما يوصي محمد بحماية الصخرة الام ، فانما يعني الوطن . وقد استهدف معنى الصخرة في البناء الروائي . واذا ما استعرضنا تطور مفهوم (الصخرة) ، الرمز والمعنى ، نجد هذا المفهوم هو المحور الاساسي للرواية . بل انها اثرت في نفس محمد اثرا بالغا ، ولا نستطيع فصل دور (الصخرة) الصماء ، عن دور الشخصيتين المحوريتين : محمد وزينب .

لقد انفعل محمد بدور زينب التي رآهـا كمثل هـذه الصخرة ، واستمد صلابة المقاومة من صلادة الصخر . كماانفعلت زينببدور زوجها وتأثرت بكفاحه ، فاستمدت مثابرتها وصبرها منه .

كما ان محمد شديد الانتماء لتراب الوطن . تبدأ الرواية في أول سـطر بقولـه :

« وقفت اليوم على سفح الجبل الذي ارتبطت به ارتباط جـذر الشيح بالارض » ص ٧ . وقد رأى ان الصخرة تصد عنه غائلة الرصاص وتحميه فتخيلها امه الحانية ، وتخيل الصخرة تناجيه بصـوت حان : « اعذرني يا ولدي ، انا احميك وانت تحميني » ص ١٩ . ولما تطاير جزء من الصخرة بفعل الرصاص والانفجار « احسست بها فرحة وجسورة ، (ثرماء) وعلى وجهها دموع امي ، ورن في اذني صوت زينب » ص ٣٦ .

إنه يشعر بالامان وهو رابض على الصخرة التي تحميه ويحميها ؛ فيتمدد بجسمه الى جانبها ، كأنه يرتاح على صدر امه ، ويشعر بالامان والاطمئنان . ان التوتر يرجع الى عاطفة جياشة تربطه بالصخرة ، الوطن ، ويرجع الى انتمائه الذي يشبه ارتباط جذر الشيخ بالارض . وما لم يشعر الجندي بانتمائه لوطنه ، فقد حماسه وايمانه وهو يخوض المعركة . فالقوة ليست قوة السلاح فقط ، ولكن ايضا بالانتماء للوطن ، والايمان بعدالة القضية . ان الموت في سبيل غاية شريفة ، تجعل المرء يبذل النفس رخيصة . ان محمد الذي اصابه الاعياء ابان معركة مع العدو ، تقهقر بعدها ، يشعر بارادته « تمتد يدا مرتاحة واثقة الى الصخرة التي سلمت من الدنس لتهنئها » ص ٣٨ . وحين وقع في الاسر ، انتقل بخياله الى داره التي تحمي زوجته واولاده ، مثلما تحمي الصخرة ارض الوطن . . « استعدت صورة البيت والحجارة المتخاصرة في تضاد عجيب والقائمة مع ذلك تحمي صغاري وتقيهم الحر والبرد وعيون الناس ، ووجدت تلك الحجارة تخوض الان معركة وفاء لي ، انها تتكاثف رغم تضادها ليقوم كل منها بتقديم خدمة لصاحبه الذي غاب ولا بد من سد غيبته . وجرني الحجر الى تذكر الصخرة ، تلك الام الرؤوم من حجر الوطن ، ما الذي حل بها الان يا ترى ؟! . اهي عزيزة الجانب يحميها اخ لي او صديق ؟! ام تراها تحني الهام ويطأ عنقها حذاء اسرائيلي ؟! يا لها من قطعة جماد موارة بحياة المعاني ، ومعاني الحياة ، تلك الصخرة الام ، التي تغرس قدميها في هضبة الجولان !! » ص ٩٦ . ويذكر محمد صديقه الذي قال عن صخرة : « هي عين قديسة تبكي حزنا على عذراء لقيت مصيرا مؤلما » ص ٩٨ . ويعقب على هذا الخاطر : « وتداخلت في رأسي الصور والذكريات ، وتلاقت في قلبي صخور في الوطن ومن الوطن ، صخور تبكي حزن الانسان ، وصخور تحميه وتدافع عنه ، وصخور تستجير به ان يخلصها من وطء المغتصبين وصخور من صلابة

تتلهف عاصفة وتذوب رأفة ، وتبعث الامل وتثير الحب والشجاعة » ص ٩٨ . و « تداخلت امي وصخرة الجولان الحبيبة ، زينب الحزينة وصخرة معلولا ، تشابك الانسان والارض الى درجة التفاعل العضوي التام » ص ٩٨ . ان صخرة الجولان تصد غائلة المعتدي وتحمي الوطن ، وصخرة معلولا البكاءة حزنا على عذراء ، فتداخلت صورة امه التي ماتت مع صورة صخرة الجولان الصامدة ، وتداخلت صورة زوجته الحزينة مع صورة صخرة معلولا الحزينة . الصورة الاولى ترمز الى الصمود والإباء ، والثانية الى الصبر والمعاناة . الصخرة الاولى تحمي وتصون ، والثانية تجابه الواقع بشجاعة . ولقد تمازجت حجارة صخرة الجولان ، بحجارة بيته في القرية ... امتزجت الصور ، وربطها الروائي بالمزج العضوي بين الحجارة الصماء والانسان . وهذا ما جعل خيال محمد يرسم صورة امه على صخرة الجولان ، وصورة زوجته على صخرة معلولا ، التي هي عين قديسة تبكي على عذراء !. انها صورة جمالية اتقن الروائي تصويرها بذكاء ووعي .

ويستحضر صورة الصخرة وهو ماثل أمام المحقق ، فيستمد من صلابتها صموده .. « ولم يترك وسيلة الا اتبعها وانا صامت صلد احدق فيه كانني تلك الصخرة التي كانت شيئا مني واصبحت الآن امامه شيئا منها . واثناء تهالكه انفعالا كنت افكر بأشياء كثيرة ، ولم تغب عني الصخرة الام التي حمتني وحميتها ، وكانت صورتها تلح علي فأستعيدها بعذوبة واكمن في ظلالها باطمئنان وراحة بدتا مثيرتين للمحقق (اللطيف) الى اقصى الحدود . وشعرت انني والصخرة عندما نتوحد ، وتجمعنا الذكرى نصبح قوة قاهرة » ص ١٦٦ ، ١٦٧ . وازاء صمته يثور المحقق ، يضربه ويسبه ، ويقول عنه : « الحيوان القذر ، انقلب الى صخرة صماء من صخور ارضه اللعينة » ص ١٦٨ . ثم يتوجه محمد بندائه ووصيته : « أوصيكم بالصخرة الام ، صخرة الجولان ، فقد حمتني وحميتها

ما استطعت ، ولم اخذلها بل خذلت واياها ، جنبوها ما تعانيه من اذلال ، وارفعوا عن جبينها المقدس حذاء العدو » ص ١٦٨ ، ١٦٩ .

وفي غرفة التحقيق ، نزف دمه حتى الموت ، لكنه احس بأن دمه اختلط بدم الاجداد .. « ليعود الدم كله ناميا ومضيئا ، مزهرا متحديا ، وكأنني اندلقت في عروق صخرة الجولان قوة ونضرة فلمح وجهها وزالت تجاعيده التي تشبه تجاعيد وجه امي » ص ١٦٩ . ان صخرة الجولان ترسخ في وجدان محمد المسعود صخرة تاريخية تحمي وتصون وترفع راية الفخار لكل الشهداء الذين يبذلون النفس رخيصة من اجل الوطن .

ـ القاهرة ـ

* * *

قريباً عن وزارة الثقافة والارشاد القومي

الغزل عند العرب

الجزء الاول والثاني

الطبعة الثانية

تأليف ج . ل . فاديه

ترجمة الدكتور ابراهيم كيلاني

الحكايات الشعبية الشامية

جمع وتدوين

نزار الاسود

اسطورة دون جوآن

تأليف جان روسيه

ترجمة زياد العودة

ملف المعرفة

التجربة الشعرية لجيل الستينات في سورية

شوقي بغدادي

التجربة الشعرية لجيل الستينات

في سورية

شوقي بغدادي

فجاة تندلع الاحاديث والمداخلات في بلادنا عن هذه الظاهرة او تلك ، ثم تخمد فجاة كما بدات دون ان تستكمل او يؤسس لها حقا . يكفي ان يخطر على بال احدهم نتيجة لنقاش طارىء في الطريق او حول مائدة ان يستفز المشاعر ـ وما اسهل ما تستجيب ـ حتى ليبدو للقارىء المهتم ان الساعة قد حانت فعلا لوضع النقاط على الحروف في محضر ضبط متكامل ، ثم يندفع الآخرون وراءه ، ثم تهدأ الزوبعة التي هبت باسرع مما يتوقع القارىء ، ثم تسترخي الاعصاب انتظارا لزوبعة جديدة .

هكذا بدأ الحديث عن جيل الستينات منذ اسابيع او اشهر او سنوات وانتهى ، ولكم تمنيت له أن يستمر حتى يستكمل او يكاد . ان تاريخ الشعر المعاصر في سوريا لم تستوف دراسته بعد ، مع احترامي للمحاولات التي ظهرت حتى الآن في كتب أو مقالات ، ذلك لان المتتبع لا بد ان يلاحظ ان معظم ما كتب حتى الآن كان محكوما بالاهواء التي لم تبرد بعد ، او بالاختيارات المحدودة بسبب من نقص في الوثائق ، أو افراط في الحماسة لاحكام مسبقة ، او تركيز على المضامين اكثر من الشكل . غير ان هذه المحاولات تبقى ذات قيمة اساسية في تحريض الفكر النقدي الموضوعي ، ومحاولتي هذه لا يجوز لي الادعاء انها أفضل من غيرها حتى تدخل سياقها التاريخي السليم ، فلنقل اذن انها مجرد خطوة او خطوات في استكمال البحث المتكامل المنشود .

ولعل خير ما يساعدني على أداء هذه المهمة هو موقعي كشاعر — يمارس النقد — اطلعته الخمسينات ، فخبر حلوها ومرها ، وأدرك فيما بعد حسناتها وسيئاتها ، ثم اشرف على الستينات وهو داخل اللعبة الشعرية ، ثم تابع المشوار دون أن يفقد صلاته الثقافية والابداعية بل والشخصية لحظة واحدة بالاجيال الطالعة حتى الآن .

وجيل الستينات بالذات يستهويني أكثر من غيره ، ذلك لانه في اعتقادي الجيل الذي يحتاج اكثر من غيره الى المراجعة المتأنية بسبب من بريقه الساطع الخاطف الذي لم يبهت بعد ، والذي تعرض لاسباب غير فنية احيانا الى التمجيد أو التسفيه اكثر مما يستحق .

ان المحاولة تحتاج الى كتاب كبير متكامل ارجو ان يتاح لي انجازه ذات يوم . فاذا لم اصنع ، فكل رجائي ان تكون هذه الدراسة المطولة — نسبيا — حجر الاساس لهذا الكتاب الضروري .

ضمن هذا الطموح ثمة محاور ثلاثة لا بد من المرور بها جميعا حتى يمكن القول ان المشروع قد أنجز فعلا ، ويمكن ايجازها في الاسئلة الثلاثة التالية :

١ ــ الى اية درجة يصح استخدام التقسيمات التاريخية للاجيال كمنطلق اساسي في دراستها ؟

٢ ــ الى اية درجة ملات رموز هذا الجيل فراغ الساحة الشعرية واسست لمن بعدها ؟..

٣ ــ هل توقفت رموز جيل الستينات عن التطور واكتفت بالمراوحة في مكانها ؟.

ويمكن هنا أن يضاف سؤال رابع ليس في ضرورة الاسئلة الثلاثة السابقة ولكنه يساعد على جلاء الصورة واستكمالها الى حد بعيد وهو :

٤ ــ الى اية درجة تجاوزت الاجيال الشعرية التالية جيل الستينات ووضعته في خزانة التاريخ ثم اقفلت عليه ؟.

وفي محاولتي هذه لن اجيب مباشرة الا على السؤالين الاولين . من هنا اذن نبدأ . .

عن التقسيمات التاريخية :

كل التقسيمات التاريخية في اعتقادي قابلة للاختراق . وليس في مقدور اي باحث أن يجزم بوجود فواصل حاسمة في التاريخ . ان الازمنة تتداخل طوال سيلانها ، وليس كل اديب يظهر في مرحلة من المراحل منتسبا بالضرورة اليها الا من حيث عملية التاريخ والتوثيق . ومن هنا تبرز صعوبة التعميم . ان الانتماء لمرحلة تاريخية ما ، لا يكون اذن حقيقيا الا في حالة واحدة هي في قدرة هذا الاديب او ذاك على تمثل الخصوصية الجوهرية التي تميز هذه المرحلة بالنسبة لما سبقها ، والا فهو غريب عنها تماما حتى ولو عاشها فعلا واعطى افضل ما لديه فيها . وهكذا نلقى ادباء ظهروا في السبعينات غير ان طبيعة انتاجهم تدفع الباحثين الى تجاهلهم كممثلين للمرحلة . وقد يردونهم الى الخمسينات أو الى ما قبلها من

مراحل سابقة . ان الشباب الذين يكتبون الآن في الثمانينات مثلا شعرا عموديا خطابيا تقريريا لا ينتمون حضاريا وثقافيا الى زمانهم على الاطلاق. انهم يعيشون فيه بأجسادهم فقط ، اما ارواحهم فانها ما تزال تهيم في أودية الماضي .

غير ان الاشكال الاساسي في تصوري هنا بالرغم من بداهة هذا المنطق هو في صعوبة الوصول الى خصوصية متميزة لمرحلة قصيرة من الزمن كعشر سنوات مثلا كي يصح علميا استخدام مثل هذه التسميات : خمسينات او ستينات وسبعينات .. ليس هذا مستحيلا بالطبع ، ولكنه صعب حقا ، وبخاصة في مجتمعنا العربي الذي ما يزال يتخبط في مسيرته التطورية بين التقدم والتراجع وبين الوعي واللاوعي حتى ليبدو كأنه يراوح في مكانه منذ سنوات كثيرة ، وان معظم مظاهر التقدم التي طرأت عليهم لم تكن أكثر من مظاهر قشرية لم تغيره تغييرا نوعيا حاسما .

من هنا تنجم خطورة اعتماد هذه التقسيمات اعتمادا كليا اذ لا بد عندئذ من الوقوع في التعسف عند اصدار الاحكام ، والا فما هي الفروق النوعية الكبيرة بين كل هذه الاجيال ما دام كل شيء متداخلا في كل شيء حتى الآن ، وما دامت شجرة الادب العربي محتفظة بجميع أغصانها في حالة من التعايش التام دون أن يسقط منها اي غصن كبير من أغصانها القديمـة .

اننا لا نستطيع ان نقول مثلا ان الشعر العمودي قد انتهى دوره تماما . قد يكون طرأ عليه بعض التغيير في أسلوب التعبير ولكنه موجود من حيث الاساس ، والجمهور الذي يطرب له ما يزال جمهورا كبيرا لا يمكن اسقاطه من الحساب ، وقد يكون هذا الجمهور اكبر حتى الآن من اي جمهور ثقافي آخر . والذين يكتبون قصائد النثر في هذه الايام لا يخترعون في ظني اختراعا كبيرا لم يفطن اليه السابقون ، ولا يتجاوزون لا في الشكل ولا في المضمون ما كتبه محمد الماغوط ـ وعلي الناصر وسليمان عواد واسماعيل عامود قبله ـ منذ عشرين عاما ونيف من كتابات

نثرية جميلة سماها غيره شعرا منثورا في حين انه هو شخصيا كان اكثر تواضعا فلم يطلق عليها اية تسمية تحدد جنسها الادبي ، ثم عافها فيما بعد فلم يعد اليها . والاخرين الذين تابعوا هذا النوع من الكتابة مثل حامد بدرخان وبندر عبد الحميد ومنذر المصري وعادل محمود ورياض الصالح حسين .

وفي اطار شعر التفعيلة فان عشرات المجموعات الشعرية التي تصدر للشعراء الجدد والتي ما تزال وفية من حيث الشكل لهذا الاسلوب لم يضيفوا في الواقع اضافة نوعية هامة على ما قرأناه في الستينات لعلي الجندي، وخليل خوري، وفايز خضور، وممدوح عدوان، ومحمد عمران، ونزيه ابو عفش ، وعلي كنعان ، ومصطفى خضر ، وعبد الكريم الناعم ، وعلي سليمان ، وموريس قبق ، واحمد يوسف داوود ، ومروان الخاطر ، وسهيل ابراهيم وغيرهم من الشعراء الذين ظهروا ، او تألقوا في الستينات وما بعدها .

كيف يستطيع الدارس المنصف اذن بعد كل هذا ان يحدد خصوصية جيل الثمانينات في بحران هذا الانتاج المتراكم المتخبط في كل نوع واتجاه . هل نقول انه جيل « قصيدة النثر » او جيل العودة الى العمودي او جيل التنويع على شعر التفعيلة ، وليس في كل هذه التسميات ما يمكن الاطمئنان اليه كل الاطمئنان والوضع على هذا التداخل ، والتجاور ، والتعايش العجيب الذي يشهده سوق الادب والنشر .

ولو رجعنا الى الوراء قليلا كالسبعينات مثلا فاننا سوف نصطدم بالصعوبة نفسها اذ لا يمكن فصل هذا الجيل تماما عن سابقه ، كما يصعب فصل جيل الستينات عن سابقه الخمسينات وهكذا ... ان كل جيل يأتي ــ كما يبدو ــ يحمل خلال نموه وازدهاره خميرة كامنة في نسغه اللاشعوري ــ او الشعوري ــ ورثها عمن سبقوه داخل القطر او خارجه ، وان الاضافة التي يقدمها عادة لا تكون في اغلب الاحوال كبيرة مختلفة جدا

عن اسلافه الاقربين ، وان التطور ، والتجدد ، والتنوع في الابداع الفني يتم ببطء شديد ومن خلال تراكمات جديدة صغيرة ، وليس بشكل طفرات مفاجئة كبرى ، ولهذا السبب يمكن للباحث المتمعن المتتبع ان يلحظ حضور الاربعينات في الخمسينات ، والخمسينات في الستينات بشكل او بآخر وهكذا .. فيصعب عليه بالتالي اعطاء جيل محدد بعشر سنوات اهمية حاسمة في عملية التطور ولسوف يلغي نفسه بالتالي مجبرا على الاعتراف بهذا التداخل في عملية النمو والاستمرار وانه من الافضل عدم استخدام هذه التسميات في تقسيمات الاجيال الا في حدود اصطلاحية واعتبارية خاصة بالدارس نفسه .

غير ان هذا لا يعني استحالة استخراج نوع من الخصوصية للمراحل التاريخية ولكن شريطة ان نفتح جوانب المرحلة قليلا فلا نحصرها مثلا بعشر سنوات ، ولا نقسرها على جيل زمني قصير دون جيل آخر . ولعله من الافضل حقا في اية دراسة من هذا النوع ان نذهب الى السمات الفنية الاساسية ونقسم الانتاج الادبي حسب الظاهرة الفنية ، لا حسب عدد السنوات ونتابع ولادة الظاهرة ونموها البطيء المتداخل عبر الاجيال كما يصنع علماء الحياة بادئين بالاصول الوراثية العريقة ، ثم بالمستجدات الطارئة من ظروف البيئة عبر مسيرة مديدة من الزمن . وقد يكون مثل هذا البحث العلمي الموضوعي اسهل في مخابر علماء الطبيعة والحياة من حيث الادوات واسلوب الفحص والاختبار ، الا ان الفن تستعصي دراسته بهذه الدقة بسبب من رهافة المادة الفنية ، وتعقيد عوامل نشوئها وتطورها ، وصعوبة الحكم الموضوعي الحاسم فيها ؛ غير ان الباحثين في تاريخ الادب والفن عامة مطالبون ببذل مثل هذا الجهد ؛ والا فان بحوثهم لن تكون اكثر من تجليات لذوقهم الخاص ومزاجهم الفردي ، وان نتائج هذه البحوث تفيدنا كثيرا في فهم عملية التطور الادبي فهما عميقا نزيها موضوعيا ، وفي تحرير هذه العملية من عقدها التاريخية المعطلة ودفعها بشكل واع في الاتجاه المناسب .

فما هي اذن هذه ال « ستينات » : بماذا يتميز شعرها عن شعر الخمسينات مثلا . ماذا اضافت حقا للشعر السوري خاصة عبر مسيرة الشعر العربي المعاصر ؟..

اطلالة على الماضي القريب :

ليس ممكنا في اعتقادي الاجابة على هذا السؤال الا اذا القينا نظرة ـ ولو كانت سريعة ـ على المراحل التي سبقت الستينات مباشرة اذ المقارنة وحدها قادرة على توضيح معالم الاجابة الصحيحة . وهنا يجب الاعتراف بحقيقة اساسية وهي ان الشعر العربي في سوريا او في اي قطر من الاقطار العربية الاخرى لم يلعب وحده دور الريادة دون قطر آخر في الحركة العامة للشعر الا لامد قصير ، وان هذا الدور كان موزعا منذ بدايات عصر النهضة بقدر او بآخر بين اقطار متعددة مثل مصر ، والمهجر الامريكي ، ولبنان وسوريا ، وان نسبة التوزع كانت تتغير من جيل لآخر فتنحصر عن قطر مثل مصر مع نهاية الاربعينات(١) كي يرتفع مدها في قطر آخر كالعراق ولبنان فيما بعد ولهذا السبب لا يمكن الحديث عن دور ريادي للقطر السوري في هذه المسيرة الا من خلال هذه الرؤية الشاملة .

ان الشعر في سوريا لم يلعب هذا الدور بكل حضوره وفاعليته الا مع بداية عصر النهضة ، وظل هذا الدور محتفظا بحيويته المتزايدة طوال فترة الصعود الوطني والقومي خلال الاحتلال الفرنسي وبداية عهد الاستقلال في منتصف الاربعينات على ايدي شعراء موهوبين ومجددين ضمن اطار المدرستين المتداخلتين :الكلاسيكية الجديدة ، والرومنسية مثل خير الدين الزركلي ، وانور العطار وامجد طرابلسي ونديم محمد وعمر أبو ريشة وبدوي الجبل ـ محمد سليمان الاحمد ـ وبديع حقي ووصفي

قرنفلي . الا ان هذا الدور الريادي البارز نسبيا بدا ينحسر شيئا فشيئا مع الاربعينات في الوقت نفسه الذي بدات فيه حركة « ابوللو » الشعرية الرائدة واصحاب الديوان في مصر والمهجريين يتراجع مدها الكبير ايضا ثم يتلاشى كي يظهر بقوة في لبنان على يد امثال الياس ابي شبكة ويوسف غصوب وسعيد عقل وصلاح الاسير والبير اديب وغيرهم ثم في العراق ، حتى اذا جاءت الخمسينات لم تكن حركة التحديث فيها ذات شان كبير الا فيما طلع به نزار قباني مع نهاية الاربعينات وبدايات الخمسينات من مفاجآت كانت فريدة في نوعها وقتها وجديدة على المناخ الشعري العام لافي سوريا وحدها فقط بل في الوطن العربي كله ، الا ان تاثيره انحصر من حيث المضمون في تحرير الشعر المستوحى من علاقة الرجل بالمراة من موضوعاته التقليدية او الرومانسية الى موضوعات اكثر جراة وطرافة وحميمية ؛ ومن حيث الشكل في تحرير اللغة الشعرية من الجزالة وطغيان اصول البيان الرفيعة ــ لدى البدوي وابي ريشة بشكل خاص ــ الى لغة اكثر بساطة وقربا من لغة الحياة الجارية . لقد كان نزار فعلا نقلة نوعية في هذا المجال ، ولا نكران في ان بعضا من معاصريه مثل بديع حقي ووصفي قرنفلي وسليمان العيسى وكمال فوزي الشرابي او قبله بقليل مثل نديم محمد وامجد الطرابلسي وابي ريشة قد اسهموا بقسط هام في هذه النقلة الا ان محاولة نزار الجريئة في ديوانه الاول « قالت لي السمراء » كانت فعالة وحاسمة اكثر من اي انتاج آخر . ولهذا السبب يمكن القول ان الخمسينات اقبلت تحت عباءة هؤلاء وظلت بداياتها تتارجح بين الظلال الفخمة لبدوي الجبل وابي ريشة ، والرومانسية الريفية لنديم محمد ، والرومانسية المدنية ــ نسبة الى المدينة ــ اذا صح التعبير لوصفي قرنفلي وغزليات نزار قباني المبتكرة في حين كانت الحركة الشعرية في العراق تتمخض عن ثورة فنية اكثر جذرية في محاولات نازك الملائكة وبدر شاكر السياب المتاثرة بالشعر الانجليزي اكثر من غيرها والتي قادت الى ما

سمي فيما بعد بالشعر الحر أو شعر التفعيلة ، والقصيدة الجديدة ذات الرؤية المتكاملة الشاملة مثل أنشودة « المطر » للسياب حتى لقد بدا « نزار » في اواسط الخمسينات متخلفا نسبيا عن الموجة الجديدة الوافدة من العراق .

والغريب ان هذه الموجة لم تفعل فعلهـا جديا في سوريـا خلال الخمسينات وظلت حركة التجديد مقتصرة على المضمون اكثر منها على الشكل ولم تستطع عمليا كتابات القرنفلي ، وعبد الباسط الصوفي، وعبد السلام عيون السود ، ونذير عظمة ، ونصوح فاخوري ، وعلي الجندي ، وخليل خوري ، ومحمد الحريري ــ وكاتب هذه السطور ــ وحتى نزار قباني نفسه ، لم تستطع كتابات هؤلاء ا نتستجيب بعمق لهذه الثورة من حيث الشكل الفني والرؤيا الشعرية الا في حدود ضيقة ، في حين كان لبنان يجيش بمحاولات مشابهة لما يجري في العراق حتى ليمكن القول ان ادونيس نفسه لم يتحرر تماما من قيود التقاليد ويظهر بقوة كشاعر مجدد رائد الا بعد انتقاله للعيش في لبنان ، وهكذا ظل تأثير نزار قباني وادونيس محدودا جدا في الحركة الشعرية داخل القطر، الاول بسبب عزلته الفكرية عن مد الصعود الوطني والقومي في الخمسينات واحتباسه في قوقعة غزله الجديد الذي تأثرنـا به لفترة محدودة سرعان ما اجتذبها واحتواها التيار الوطني الجارف ، والثاني ــ اي ادونيس ــ بسبب تركه البلاد نهائيا وانقطاعه التام عن التواصل المباشر عن حركة الشعر داخل سوريا . فماذا قدمت اذن الخمسينات من اضافة وجدة في حركة التطور الشعري ؟ .

لقد اقتصرت مشاركة شعرائها في اعتقادي ــ وانا منهم ــ على تمثل التجارب الوافدة عليهم ولكن بحذر شديد لاسباب عـديدة لامجـال للدخول في تفاصيلها هنا ــ لعل من اهم هـذه الاسباب انغماس القطر باكمله في حركة صعود وطني متميزة رائدة وقتها بالنسبة لباقي الاقطار

العربية اذ كانت سوريا هي اول قطر عربي مارس عمليا في الحكم نظاما معقولا من الديمقراطية سمح مثلا بانتخابات حرة دخل على اثرها الى مجلس النواب ممثلون عن قوى اليسار المعارض كحزب البعث العربي الاشتراكي والحزب الشيوعي وان يصدروا صحفا ناطقة باسمهم في ظل الشرعية التي نالوها بقوة وبأساليب ديمقراطية خالصة. هذا المناخ كان طبيعيا ان ينخرط معظم الشعراء وقتئذ في معركة التحرر السياسي من الاحلاف والمؤامرات الاستعمارية وان يغضوا الطرف قليلا أو كثيرا عن قضايا الحداثة في الشكل الفني تحت الحاح الجماهير الواسعة التي كانت تمارس حريتها التامة في ميدان النضال السياسي والاجتماعي والتي كانت بحاجة ماسة لادباء يجسدون بأسرع وقت طموحاتها الكبيرة في صعودها الوطني والقومي الرائع — ولاريب ان معظم هؤلاء الشعراء كانوا يتحركون نحو الحداثة ولكن بتحفظ شديد، وظل نزار قباني بينهم يكرر محاولاته التي بدأها في نهاية الاربعينات، ويعيد صياغتها في الخمسينات ضمن موضوعات متشابهة ، وظل القرنفلي صائغا ماهرا للعبارة الشعرية الاصيلة في اطار رومانسي تحول الى مواقف فكرية ثورية فيما بعد ولكن دون أن يتخلى عن رومانسيته المتميزة بمشاعر العزلة والاغتراب والنغمة الذاتية والكآبة كما بقي علي الجندي يحوم ضمن غنائيات رومانسية مشابهة مثله مثل عبدالباسط الصوفي وعبد السلام عيون السود وانصرف سليمان العيسى انصرافا شبه تام للتغني بقضايا امته العربية في اطار محدود من التجديد في الشكل ، كما انصرفت انا شخصيا لمهمة من هذا النوع ولكن ضمن تيار سياسي تقدمي آخر وكنا فعلا ولسنوات سليمان العيسى وانا الصوتين البارزين والمتحالفين في حركة التحرر الوطني والاجتماعي كل من موقعه السياسي الخاص هو في مقدمة التيار القومي وانا في مقدمة التيار الماركسي الوطني ، وهكذا بقيت معظم تجاربي الشعرية — مثل

سليمان العيسى ـ متحفظة في تجديدها وبخاصة في الموضوعات الوطنية والقومية والطبقية عامة فلم اكتب في شعر التفعيلة اثناء الخمسينات سوى قصائد قليلة لاتذكر ، الا انني كنت اكثر جراة على الابتكار والتجديد في الموضوعات الوجدانية والذاتية عامة اذ يبدو بوضوح تأثري بالشعر الفرنسي الذي قراته لجاك بريفير بشكل خاص وبول جيرالدي في ديوانه المشهور « انت وانا » ثم باراغون وبول إيلوارد وناظم حكمت وآخرين فكتبت في هذا النوع من الشعر نماذج اعتقد انها كانت حديثة نسبياً من حيث غلبة طابع القصة ووصف الحركة والتفصيلات الداخلية لحياة الاسرة والاشخاص كما في ديواني « لكل حب قصة » و « أشعار لاتحب » من بعده ومعظم قصائد هذين الديوانين كتبت في الخمسينات وبداية الستينات .

وفي اواخر الخمسينات لابد من الاشارة الى أولى محاولات علي الجندي وخليل خوري ونذير عظمة المتمية اكثر فأكثر الى الحداثة بمفهومها الذي تجلى لديهم بنضج اكثر في الستينات .

لقد استطاعت الخمسينات باختصار ان تلفت النظر الى مزايا اساسية توضحت فيما بعد في الستينات اكثر فأكثر مثل : التحرر من القيود الصارمة للشعر العروضي ، وتوخي البساطة ولغة المشافهة في التعبير ، واستلهام الواقع اليومي المعاش ، وبدايات الرؤية المتكاملة للقصيدة الشاملة ، والموقف الثوري الملتحم بالحركة الوطنية التقدمية الصاعدة ذات الانتماء الطبقي الملتزم ، ولكن كل هذا لم يكن ذا تأثير كبير ريادي في حركة الشعر العربي عامة وانما اقتصر هذا التأثير داخل القطر وفي حدود ضيقة ايضا ، حتى ليمكن القول ان شعراء الستينات ـ كما قال ممدوح عدوان في كلمته التي تشبه الاعترافات في ندوة« كاتب وموقف » الاذاعية الاخيرة ـ قد دخلوا عالم الشعر من دون وصاية داخلية ذات شأن وانهم جيل بلا آباء ـ على حد تعبيره ـ وأن الابوة

الحقيقية لهم كانت من خارج القطر : التأثر بالموجة العراقية واللبنانية الوافدة والشعر العالمي ـ الانجليزي بشكل خاص .

مع الستينات :

تبدد لدى جيل الستينات التحفظ الذي كان يلازمنا في الخمسينات، وانطلق الشكل الفني للشعر بجراة واضحة ابعد مدى وكان دوره كان في اخذ الوليد الجديد ـ واعني الحداثة ـ الذي بدات ملامحه بالتشكل في الخمسينات واندفع بـه فيما يشبه المغامرة وراح يحقنه بالمقويات والمنشطات المستمدة من الاوضاع السياسية والثقافية المستجـدة فاذا بهذا الوليد يشب في سنوات قلائل ويصير قادرا على تحـدي الشعر المتداول آنذاك والذي يغلب عليه الطابع التقليدي في الايقاع والتصوير، في الصحف والمجلات ومن على المنابر بشجاعـة لاتخلـو مـن القسوة والاستخفاف احيانا ، فينمو ، ويسيطر ويكبر الى درجـة التضخـم ولكن من دون نضج حقيقي كبير . لقد بدا هذا الوليد وفي سنوات قصيرة رجلا ضخما ولكن بعقل وقلب مايزالان ساذجين بالنسبة لجسده النامي الكبير .

واليكم تفسير هذا التشبيه :

لقد توفرت لعدد كبير من الشعراء الشباب وقتها فرصة لعلها لـم تتوفر لاي جيل آخر قبلهم ، وهي وصول طبقتهم الاجتماعية نفسـها الى السلطة ومعظمها من البورجوازيـة الصغيرة والفلاحين ، وهذا ما اعطاهم جراة خاصة في تحدي التقاليد السائدة وتجاوزها ، وانـدفع معهـم الاخرون من خارج مواقع السلطة والمشابهون لهم في المنبت الاجتماعي مثل فايز خضور ونزيـه ابو عفش والشعراء الفلسـطينيون المقيمون في سوريا مثل احمد دحبور وفواز عيد وخالد ابو خالد وغيرهم . وهكذا سيطر الشكل الفني لشعر التفعيلة سيطرة شبه تامة واندفع التفاؤل الثوري الرومانسي الى مداه . هذا التفاؤل الذي سرعان ماتردى حين

اصطدم هؤلاء الشعراء الريفيون الحالمون بالعالم الافضل القريب المقبل على ايدي رفاقهم حين اصطدموا بالمفارقة الكبرى التي نجمت عن سلطة صديقة تحمل شعارات جميلة ولكنها تنزلق شيئا فشيئا نحو البيرقراطية والاستبداد والطفولة اليسارية ، فانهار هذا التفاؤل اوكاد الى ان وقعت نكسة حزيران عام ١٩٦٧ فكانت الضربة القاضية لجميع هذه الارواح الغضة الحالمة ولمعظم منابع التفاؤل في اعماقهم، فتعود الرومانسية التي طغت عليهم ردحا من الزمن خلال صدامهم الاول مع عالم المدينة ، تعود اقوى مما كانت من خلال صدامهم الدرامي الجديد مع السلطة ، ولكن دون نضج فكري كبير ، اذ ظلوا محاصرين بالطموحات والاحلام الثورية القائمة والمقولات القومية المثقلة بالاشواق الى ماض سحيق مجيد يزداد تؤيا في عيونهم كما يزداد جمالا ، ولكن دون أن يتخلوا عن هذه الرغبة الغامرة في ابتكار لغة شعرية جديدة متأثرة بما كانوا يقرؤونه في المجلات اللبنانية — كالآداب بشكل خاص للسياب والبياتي وادونيس وجورج حاوي وجماعة « شعر » و « حوار » لتوفيق صايغ بالرغم من تناقضهم الفكري مع كثيرين منهم .

ولاباس هنا من الاستشهاد ببعض نماذجهم الشعرية لتوضيح هذه الاحكام ، مع الاعتراف مسبقا بالفروقات والخصوصيات التي تميز واحدهم عن الآخر ، وان هذه الشواهد لاتغطي هذه الخصوصيات تماما ولكنها علامات بارزة في السياق العام الذي يجمعهم ، كما في هذه القصيدة لمصطفى خضر والتي تحمل هذا العنوان « عرّاف الريح » — وقد نشرت في مجلة « حوار » عدد ٧ عام ١٩٦٣ — واورد هنا منها مقطعين ، الاول فاتحة للقصيدة ، والثاني خاتمة لها :

جسدي يهرّ ، يلوبُ ادعيةً — باتتْ تفاوي سقطةَ الوسَنِ
عبّادَهُ الأشباحُ في دعةٍ — غابت تراود عذْرةَ الزمنِ
اطفالهُ لغةٌ بلا شفةٍ — طقس العراءِ هنا يجللني

ثم يقول في الخاتمة :

طفلةٌ عادت يناديها دمي
غامضاً جنٌ فاغفت في ابتهالي
وخطت عبر سؤالي
ساحل العري هنا شعري الظمي
رثٌ فيه العالمُ السفليّ يا ربَّ الظلال
يا مداد الرعب يا بابالي السرّ المحال

والقصيدة كلها تطرح انطباعات عدة أهمها :

ـ الشاعر لايقطع صلته بالايقاع العروضي التقليدي بل يمارسه « خليليا » خالصا في بعض المقاطع ، مزاوجا اياه مع شعر التفعيلة

ـ يعكس الشاعر خلفية ثقافية ذات طابع فلسفي اكثر من رفاقه الاخرين ، وربما لهذا السبب يبدو اكثر عمقا وصعوبة : « كالأدعية التي تغاوي سقطه الوسن ، والجسد الذي تعبده الاشباح في دعة وتراود عذرة الزمن » اذ ليس من السهل على القارىء حتى المثقف اختراق هذه الصور المركبة تركيبا ذهنيا والربط بينها وصولا الى الجو النفسي والفكري العميق ولكن المبهم أيضا .

ـ ان دل هذا على غنى عالم الشاعر الداخلي وخصوبة طاقة التخييل لديه وجراته في اقتحام مبكر لعالم الحداثة فانه يدل في الوقت نفسه على نوع من التكلف الثقافي ، والطابع الذهني المتأثر بالقراءات الفلسفية .

أما علي الجندي ـ وهو ينتسب من حيث العمر والبدايات الشعرية الى جيل الخمسينات الا ان تفتحه المجدد حقا لم يظهر عمليا الا في الستينات ولهذا السبب اضعه معهم ـ فهو نموذج صارخلتلك

الرومانسية الطاغية المحملة بروح ثـوريـة ولكنها غائمة تكاد لاتعلن عن نفسها إلا في صرخات الرعب والنقمة واليأس كما في ديوانه «الشمس واصابع الموتى» المنشور في بداية السبعينات ومعظم قصائده يعود تاريخ نظمها الى اواخر الستينات . يقول مثلا في قصيدة « الحجر والماء » :

لاتطفو روح الاموات على سطح الماءْ
ليست هادئةً انفسهم خلف حجاب الماءْ
تبدو لي اعينهم فارغة مندهشة
وشفاههم قاتمة زرقاء
تبدو الاسنان ملوثة هشة
تطفو بعض الاسنان ملونة مهترئة

ثم يتابع بعدها في وصف عوالم البحر العميقة السحرية المخيبة للآمال :

البحرُ يظلُّ له عمقٌ وعيونٌ شبَقةْ
البحرُ يريحنا ، يترنح يحملُ سرّاً مطويّاً
الأسماكُ الصفراء السوداء الناعمةُ الزلِقةْ
مهما حاولنا إمساكَ حراشفها نفشَلْ

الى ان يصل الى فكرة « الكنز » الذي يبحث عنـه الغواصون في الأعماق دون جدوى حتى يصل الى الخاتمة :

الكنزُ .. الكنزُ حديثُ إفكْ
الكنزُ الضائعُ وهمٌ كذبةُ نيسانْ
لكن لو لم يوجَدْ كنزٌ كان اخترع الناسْ
الكذبةَ حتى يورقَ ، يلمعَ لؤلؤةً في اعينهمْ

حتى يقتتلوا فيدمَّرْ تمثالُ الصلصال
وتخنقُ فيه روحُ الانسانْ

وهنا ايضا لا بدّ من تسجيل بعضِ الانطباعات :

ــ فالشاعر مثلاً اكثر وضوحاً ــ من مصطفى خضر ــ بالرغم من صوره العجيبة التي يلاحقها خياله الخصب وهو يتابع رسم لوحته الاساسية : عالم البحر ــ الذي يرمز به الى الحياة البشرية عامة ــ

ــ إلا ان عالمه الفكري بسيط الى حدّ السذاجة ومتداول لا يخرج عن الافكار المعروفة القائلة بأن الحياة كفاح شاق وراء هدف لا وجود له ولكن لا بدّ من هذا الوهم حتى يبقى ثمة حافز للنشاط والاقتتال . وكانه يقول باختصار : السعادة سراب والبشر قساة متوحشون بالفطرة . .

ــ يغلبُ التشاؤم الشديد على الشاعر الى درجة الاحباط التام ولعلّ هذا ما يدفعه الى « التفلسف » ــ إن صحّ التعبير لا الى الفلسفة بمعناها الخلاّق المبتكر والغامض احياناً .

ــ ومن هنا تبقى مزة الشاعر الاولى في غنائيته الشفافة وقدرته الخلاقة على توليد الصور المفصلة الموحية المرتبطة كلها برمز اساسي ــ كالبحر مثلاً ــ مما يكسب القصيدة وحدة عضوية وتخييلية .

ــ لا يقطع الشاعر صلته بالايقاع والقافية حفاظاً على الموسيقى .

وعلي كنعان ايضا لا يبتعد كثيراً عن هذا المناخ وان كانت روحه الريفية الأكثر بساطة واصالة تساعده على نوع من الغنائية والشفافية ارقّ واوضح ولكنه يكاد يؤدي الدور الرومانسي نفسه في التعبير عن الخيبة والاحباط والخوف وهو يواجه المدينة الملوثة التي تطحن روحه ، او يتوهم انها تطحن روحه القروية الصافية طحنا ، ففي قصيدة

« السيول » مثلاً – وهي من ديوانه « انهار من زبد » المنشور عام ١٩٧٠ – والقصيدة مكتوبة عام ١٩٦٤ اي في ريعان الحكم القومي اليساري الذي كان ينتمي اليه الشاعر – يقول في مطلعها راثيا أيام زمان الحلوة في القرية قبل هجرته للمدينة :

وكنـا في ذراهـا
نقطفُ الشَهْدَ ونصطادُ الوعولْ
سورها .. لو هاجت الريحُ تحداها
له منـا رمـاحٌ وخيـولْ
تحملُ الصيفَ إلى خدرِ المناقيدِ
نخبيّ في هوانا كلَّ اسرارِ الحقول

الى ان يقول معلنا خيبتـه :

ثمَّ مـاذا ؟
موجك المحمومُ لم يقذِف على شطآننا
غيرَ المحارْ
ثم ماذا .. اقولْ
ماربُ انهـارَ
وما زلنا نعاني غصص العيشِ المدمّى
تحت انقاضِ السيولْ

وفي المقطع الثاني « طقوس ليلية » يصف اجواء المدينة الكابوسية كما يراها الريفي المستجد ، وعودته الخائبة للقرية :

حشرجات في سراديب الهوى المخمورِ
حمّى وصديدْ

وعلى السطح غرابان من البرّية الثكلى
يحومان على قبرٍ جديدْ
عـالمٌ يخبـو
امّـا مـن برعـمٍ حـيٍّ
اما من حيّةٍ تحت الجليدْ . .

(ربما كان الغرابان هنا الشاعر وصديق له كانا ساهرين في احد الملاهي او الخمارات) ! .

ومعظم قصائد الديوان تدور حول هـذا المحور حتى في قصائده الطبقية مثل « مرثيـة ابي ذرّ » والقوميـة مثل « اسطورة الأعـور الدجال » ومن كل هذا يمكن استخلاص الملاحظات التالية :

ــ اولاً علي كنعان شاعر مُقِلّ بعكس رفاقه تماماً .

ــ الشاعر ميال الى البساطة والغنائية في التعبير بالرغم من قدرته على توليد الصور الجديدة المبتكرة

ــ ليس لدى الشاعر عالم فكري عميق معقد ومن هنا يبدو طابـع الصدق الحارّ والحميم لديه اكثر الفة وقربا الى القلب .

ــ متأثر بالسياب « ا. بقي المفجوع » أكثر من رفاقه الاخرين .

ــ معني بالايقاع ضمن اطـار شعر التفعيلة واسـاليب المناجاة والمونولوج الداخلي والقصّ . . والخطابة احياناً . .

ومثله محمد عمران في قصيدة له بعنوان « ثلاثة وجـوه للريح » نشرت عام ١٩٦٨ في مجلة المعرفة الدمشقية العـدد ٧٤ ــ والقصيدة مؤلفة من ستة مقاطع قصيرة ذات عناوين مستقلة تتسلسل على النحو التالي : ١ ــ قبل السفر ٢ ــ السفر ٣ ــ الوجه الاول ٤ ــ الوجه الثاني ٥ ــ الوجه الثالث ٦ ــ العودة . والقصيدة شبيهة جدا مـن

حيث موضوعها بقصيدة علي كنعان السابقة ، وواضح من هذا الترتيب ان الشاعر يروي لنا تجربته الخاصة حين خرج من القرية واصطدم بالمدينة ثم عاد كي لا يجد الا الخراب . يقول في المقطع الاول :

كـان لنـا بيـتْ
من حجر الرضى بنـاه جدي
اذكرُ كان الخبز والزيتْ
طعامنا ، وورق الوردِ
ولم نكن نجوعْ

(مثل علي كنعان الذي بدا بقوله : كانت الارضُ لنا داراً / وكنا في ذراها .. / الا ان علي اجنح للتباهي والرومانسية في حين انمحمدعمران أميل للواقعية في دخوله تفاصيل البيت الريفي اكثر من « عليّ »..) .

اذكر كانت ملحنا الدموعْ
وحينما نصلي
تسـافرُ الدمـوعْ
ويهربُ الموتُ ..

ثم يسافر في المقطع الثاني ، والثالث او « الوجه الاول » اذ يقول وهو يواجه عالم المدن الكبرى :

باحثاً في مدائن الجسد الزرقاءِ
عن رايتي وعن اجنادي
عن خيولي اغزو بها شهرزادي

(هنا يبدو محمد عمران اكثر صراحة وتحديداً لهدفه من النزول الى المدينة كفاتح من علي كنعان الذي يبدو مرغماً وضائعاً غير قابل للتأقلم اطلاقاً ..)

لم اجد ارضَ شهرزاد القصيّة
ارضَها البكرَ ، مات سيفي ، ونامتْ
عرباتي وما اهتديتُ إليها

الى ان يختم بمقطع « العـودة » :

حينما عدتُ لم اجِدْ بيتَ جَدّي
« خربةٌ » صار ، مهجعاً للدجاجِ
وشظايا متثورة من سِراجي
توتة الدار حيث كان مقيلي
يبست ، صارت الحواكير « ارعاشاً »
ولم يبقَ مطرحٌ للـوردِ !!

تعكس القصيدة بالمقارنة اذن مع مثيلاتها انطباعات اخرى اهمها :

١ ـ الجـو النفسي عند محمد عمـران بالرغم مـن كآبته يعكس شخصية غازية معتدة .

٢ ـ الخلفية القومية لديه دافع قـوي يمتزج بالدوافع الذاتيـة حتى ليصبح الشاعر رمزاً للقضية ، او للأمة كلها .

٣ ـ الشاعر أكثر عناية بالتفاصيل المحلية الريفية مما يدل على تعلق رومانسي أصيل بالقرية والطبيعة بالرغم من طموحه للمدينة .

٤ ـ محمد عمران واضح والغموض لديه شفاف يمكن اختراقه بالرغم من محاولته الدائبة للأغماض . ولعل السـبب في ذلك رغبته القوية في اقتحام الحداثة والمزاودة عليها احيانا ولكن طبيعته او نظرته الاساسية لا تسمح له بالتعقيد والابهام التام .

٥ ــ تعكس بعض المقاطع في هذه القصيدة ــ وقصائد اخرى ــ طاقة حيوية جنسية جامحة نحو المرأة والحياة عامة ولكن مع نوع من الرقة ــ وهو يشبه علي الجندي في هذه الحيوية الا أن علي الجندي اكثر نهما وقسوة احيانا ــ .

ولممدوح عدوان قصيدة من هذا المناخ غير انها اكثر احتفالا بالمحتوى السياسي ، والخيبة الكبرى التي اناخت على الروح بعد انهيار الحلم القومي وافتضاح عجز السلطة الصديقة عقب نكسة حزيران المريعة . والقصيدة تحمل هذا العنوان الطريف : « الطاووس » ــ وقد نشرت في مجلة المعرفة الدمشقية العدد ٦٧ في ايلول عام ١٩٦٧ ــ وهكذا تبدا القصيدة :

فهمت اليوم صمتك والأسى المحزون في عينيك كالتعبِ
ودمعكِ حين تبتسمين في طربِ
فهمت اليوم ما معنى انتشاء الناس بالأحزان والخمرِ
لماذا كان خلف حياتنا ذاك النشيج المر
مستترا بلا صوتِ
لماذا كنت صامتة وباكية بلا سببِ

الى ان يقول :

كذبتُ عليك لما قلت إن الخيل تعرفني
ويعرفني كذاك الليل والبيداء
وإن الناس كل الناس
إن اضع العمامة يعرفوني
فارس التاريخ والصحراء
وإني إن اضع تلك العمامة أُفتقدْ

كالبدر في الظلماء
انا كذبابة خسرت جناحيها
فلا نقصَ الذبابُ ولا اضافت
في عيون النادبين بكاء

ثم يتابع تشهيره وتنديده للغرور والكذب في السلطة التي قادت الى الهزيمة واضعا شخصه رمزا لها ثم يختم بهذه الاسطر البالغة الصراحة والقسوة :

ففي .. ولتقبلي ذلي
وفي افيائه عيشي
لاني كنت طاووساً
وقد عريت من ريشي

تكاد هذه القصيدة تلخص معظم ما كتبه ممدوح في تلك الفترة من حيث خصائصه المتميزة أو المشتركة واهمها :

١ ــ الشاعر مفعم بروح الخطابة ولهذا السبب يبدو اقرب رفاقه الى الجماهير وبالتالي الى جيل الخمسينات بالرغم من كل مظاهر الحداثة لديه .

٢ ــ هو بالتالي يعكس موقفا اكثر عنفا وشراسة وسخريه ــ حتى من نفسه ــ ولهذا السبب تبدو اشاراته التاريخية ــ ابو ذر ، علي ، ابن ملجم ، اسماء .. ــ وتضميناته التراثية حافلة بالمرارة والهزء اكثر منها بالاعتزاز .

٣ ــ ليس في شعر ممدوح غموض متعب ، فهو واضح يعرف ما يريد واثق من نفسه والقارىء معه يجاريه بسهولة بالرغم من اساليب الترميز والتمويه والتخييل المستخدمة بكثرة احيانا .

٤ ـ لا يعتني الشاعر بالصياغة اللغوية عناية خاصة تصل به الى التكلف ـ كما لدى بعض رفاقه ـ فهو اميل الى التعبير العفوي الاول .

٥ ـ الشاعر قوي الصلة بالتراث الشعري ـ القديم والشعبي ـ ومن هنا حرصه على الايقاع والتقفية ضمن شعر التفعيلة .

٦ ـ طريقة التعبير تقوم على اسلوب المناجاة للمرأة ـ الرمز ـ او للوطن مباشرة ـ كرجل ـ والطريقة الاولى سوف تشيع فيما بعد في السبعينات وحتى الثمانينات الى حد الابتذال . اما طرائقه الاخرى فهي متأثرة الى حد بعيد بأسلوب القص والحوار والتصوير الخارجي .

وينشر عبد الكريم الناعم قصيدة من المناخ النفسي ذاته في مطلع عام ١٩٧٠ (في مجلة الموقف الادبي عدد ٤٠) ، وهذه القصيدة بالرغم من انها منشورة في هذا التاريخ الا انها تمثل عمليا ذروة تجربته الشعرية في الستينات . وكانت بعنوان « اغنيات مسافر مسلوب » وتتالف من مقاطع قصيرة مرقمة تبدأ بهذا الشكل :

يا ايها الاصحاب / يوم احتفيت بالصداقة العريقة العصب / ويوم قلت إن امنياتنا المطفأة العيون / تبرجت على مساكب الرياح واللهب / لحظتها نسيتموني / لحظتها طعنت بالحراب وهي في احداقكم / وكان جلدي المسلوخ يبكي / والجراح تلعق المجامر المشتعلة / ويومها استلبت منكم ما يجعل الرباب / رايتنا المنتصرة .

الى ان يقول في المقطع رقم ٩ :

احس اني غير صالح لشيء
في لحظة من الزمن
وان اي ظل فيه من نشارة الحياة مثل ما في هيكلي من الحياة والرمم
وربما احسست بعدها

ان ليس ثم فارق بيني وبين اي واحد
من انبياء اغلقت عليهم الكتب
ابوابهـا

ويختم القصيدة بحرقة اشد :

ونحن حين ننسل العصب
نعصره ليشرب الرفاق والجيران والاصحاب
ونحن في دمائنا تفرب السفار والأياب
وحرقة المدى المطل في قرار الكاس
جميعها تظل في اعماقنا كالشمس

هذه القصيدة ــ وغيرها ــ تعطي منذ القراءة الاولى عن عبد الكريم الناعم الانطباع بأن مأساته القومية همه الاول الذي يضعه في صف واحد مع علي كنعان وممدوح عدوان ومحمد عمران ولكن ضمـن خصائص متميزة ايضا اهمها :

١ ــ الشاعر بعيد نسبيا عن رومانسية الصدام مع المدينة الكبرى ــ كما هو واضح جدا لدى علي كنعان ومحمد عمران بشكل خاص وبعض انتاج ممدوح عدوان ــ ولعل السبب في انه لم يغادر قريته الى ابعد من حمص التي استقر بها .

٢ ــ الهم القومي عند عبد الكريم الناعم حافل بالاعتزاز القومي حتى الخيلاء بالرغم من مناخ الكآبة المهيمن

٣ ــ لغة متينة صلبة وثيقة الصلة بأصول البيان العربي والتراث العروضي ضمن اسلوب شعر التفعيلة .

٤ ــ الشاعر واضح منذ البدايـة ولكنه سيصبح اكثر غموضا في كتاباته التالية ، ثم يعود الى الوضوح والشفافية ، مما يدل على قلق

فني خاص حول مفهوم الحداثة لديه عاش فترة من الزمن ثم عاد الشاعر بعد الى طبيعته الاساسية .

كل هؤلاء الشعراء كانوا منتمين الى الحزب القومي اليساري الذي وصل الى الحكم مع بدايات الستينات ـ حزب البعث العربي الاشتراكي ـ او كانوا اصدقاء له وتلامذته الروحيين المتخرجين من مدرسته الفكرية .

الا ان آخرين مثل فايز خضور ونزيه ابو عفش وموريس قبق كانوا ينتمون لمدارس فكرية اخرى اعطتهم خصائص اكثر تميزا ولكنها ليست بعيدة كل البعد عن المناخ العام الذي ساد وقتها . وقد يكون موريس قبق « الحمصي » ظاهرة متميزة عن هذا المناخ بما جمعه في ديوانه الوحيد المتفرد « الحب واللاهوت » والمتاثر بالحداثة الوافدة مع تيار الشعر اللبناني الحديث الا ان هذا الشاعر سرعان ما هجر نظم الشعر الى غير عودة وظل وفيا لقراره العجيب بالرغم من اصالة موهبته ولهذا السبب لم يلعب انتاجه دورا كافيا في تغيير المناخ السائد وظل تأثيره محدودا جدا على بعض قرائه القلائل ومعارفه الشخصيين الذين استفادوا من افكاره الشخصية ـ مثل نزيه أبو عفش واحمد دحبور ـ حول مفاهيم الشعر اكثر مما استفادوه من شعره بالذات

عند فايز خضور اذن قد يختلف المناخ النفسي وجوهر الهموم القومية نسبيا ـ وهو بالمناسبة شاعر بدا بالظهور في اواخر الخمسينات ومن اصل ريفي في السلمية ـ عن اترابه القوميين العرب بسبب اختلاف الانتماء السياسي ـ سوري قومي ـ واختلاف المزاج والموهبة ، الا انه لا يشذ كثيرا عن الرومانسية الجديدة الوافدة من الريف السوري حاملة اشواقها الثورية واعتدادها ، ورغبتها في اقتحام عالم المدينة كمن يغزو امراة جميلة خطرة تمانع ولكنه واثق من فحولته التي لا تقاوم .

والتميز الاساسي لفايز خضور حضور شعري آخر اكثر غموضا واحفل باللعبة اللغوية وبالهموم الوجودية للانسان في سياق شعري حافل

بالاشارات الاسطورية ذات المنشأ السوري القديم ، ولعل قصيدته « الظل وحارس المقبرة » الموجودة في ديوانه المبكر على الحداثة وقتها والصادر في عام ١٩٦٦ خير شاهد على هذا الحضور الشعري المتميز بين شعراء الستينات الذين غلبت عليهم الهموم الطبقية أو القومية والوطنية. وقصيدة « الظل وحارس المقبرة » ــ كما يقدم لها الشاعر نفسه ــ : حوار ذهني بين حارس المقبرة (بين قوسين كبيرين) وبين الظل (بين قوسين صغيرين) وتتسرب بين الشخصيتين شخصية الصمت التي تنقل الحوار. هكذا تبدأ القصيدة بالمقطع رقم ١ :

(قطار الثواني بشوق يشد الهزيع الاخير
لقد مر ما من جنازة
ساغفو وما هم من مات مات !٠)
ويغرق في بركة الصمت بوح الاغاني الهزيلة
ويذوي .. يموت الصدى
« ترى نمت يا حارس الليل يا فارس المقبرة
ترى نمت .. يا .. »
وغرغر صوت الضجيع العجوز كشاة ذبيحة
« لقد نام حتى الخلاص
وعشعش فيــه الكرى »

ثم تتوالى المقاطع من خلال هذا الحوار الذهني تصف حارس المقبرة العجوز وهو ــ عاطل عن العمل ــ يتداعى نحو الموت متأثرا بالشيخوخة وتعب الجسد والروح فيقول الظل للحارس بعد قليل :

« تمط ، ادر ظهرك الرخو للعابرين
ادر يا بليد الحواس
ايا متعب الروح يا فارس المقبرة
ففي صلب ارضي حقول خزامى وآس .. »

ولكن الحارس العجوز لا يجيب لانه غارق في نومه ولا مبالاته ، والعالم حوله يوحي بالخراب ، ثم يقفل الشاعر قصيدته بهذا المقطع القصير :

افاق الصباح الجديد وأرخى على الكون ظله
وحارس جبانة الحي ما فتحت مقلتاه
لماذا ؟!.. لماذا ؟!..

ثمة هنا ملاحظات وانطباعات متعددة يوحي بها هذا العمل الشعري منهـا :

١ ـ اذا عرفنا أن تاريخ نظم القصيدة ـ كما هو مدون في ختامها ـ يعود الى عام ١٩٦١ ادركنا قيمة هذه المحاولة المبكرة كتجربة رائدة في الحداثة من حيث المضمون ذي الابعاد الميتافيزيكية والاجتماعية في آن واحد ؛ ومن حيث الشكل كاسلوب جديد في التعبير مرتكز على المونولوج الداخلي والحوار الذهني وتداخل الافكار وغموضها النسبي .

ـ مع ذلك ليس في القصيدة ابعاد فكرية عميقة كما يبدو للوهلة الاولى اذ تنحصر بعد ذلك في اطار التعاطف الوجداني مع حارس مقبرة عجوز صناعته الموت ، ثم يموت هو كغيره . والسؤال الاخير الذي يطرحه الشاعر في ختام القصيدة : « لماذا ؟!.. لماذا ؟!.. » لا يخلو من سذاجة اذ يبدو كمحاولة لاكساب القصيدة ابعادا فكرية ذات شان غير ان الجواب على هذا السؤال سهل جدا على اي قارىء متوسط الذكاء !

ـ الشاعر معني باللعبة اللغوية سواء في تركيب الجمل أو في اختيار المفردات الموحية «مثل : غرغر ، وعشعش ..» معالحفاظ علىالايقاع في كل انتاجه المنظوم على أساس التفعيلة .

وحتى نزيه أبو عفش وهو مختلف عن اترابه في انتمائه السياسي ـ قريب من الشيوعيين ـ ولكنه ندّهم في الانتماء الطبقيّ والمنبتالاجتماعي

ـ من أصل ريفي مسيحي في مرمريتا ـ ولهذا لا تراه يبتعد عن الجوقة الرومانسية كثيرا ، وفي مطلع ديوانه « حوارية الموت والنخيل » الصادر عام ١٩٧٢ ـ ومعظمه قصائد نشرت في الستينات ـ قصيدة بعنوان « من مفكرة النخيل والزعتر » تذكرك بريفيات علي كنعان وهو يواجه المدينة ولكن بنفس آخر وموهبة مختلفة . هكذا يبدأ رفيقا مرهفا معلنا دخوله في المدينة الكبيرة :

حين يجيء المطر الاول والاعشاب
اقول يا ارض دمشق ابتسمي
ها انذا اخرج من رخاوة التراب
آتيك في قافلة الحجيج
كلّ خلجة هلا . . وكل رعشة سؤال

ولكن المدينة لا تبادل الشاعر الوافد من الريف نواياه الطيبة :

وحين لا فم يضيء فيك
لا يد تمد فيك
لا بشارة تعلن طقس الوصل والمجاملة

عندئذ تتحول مشاعره الى التوجس والكآبة :

اقول هذا زمن الشدة
هذي مدن السقوط والمماطلة
يطلع في عيني نهر الصوت والبكاء

ولا يلبث أن يغير الايقاع بتغيير « التفعيلة » من « مستفعلن » الى « فاعلاتن » وهو يعلن احتجاجه على استقبال المدينة الجاف :

ايها الوجه الترابي البخيل
كيف انكرت على قلبي تصبيه
وايقظت رياح الشفقة

ويتابع مناجاته . وعتابه ، واصراره على الدخول بكل ما فيه من اشواق ومرارات ووعود مندوبا فذا للموت والنبات الحي والتربة والنهار، خاتما قصيدته راجعا لايقاعه الاول :

وها انا آتيك ملء العين

ملء الارض ، والتربة ، والنهار

ملء النبات الحي ، والخضرة ، والثمار

ها انذا آتيك ملء ...

ها انذا انهار ...

يترك نزيه ابو عفش في النفس انطباعات اخرى متميزة بالرغم من تقاربه العام مع الجو السائد واهمها :

١ ــ اللهجة العامة لدى الشاعر توحي بمناخ مسيحي رقيق يذكرك باقوال المسيح او انجيل القديس بولس : اقول يا ارض دمشق .. اقول هذا زمن الشدة ..

٢ ــ الموقف رومانسي بشكل عام يتناغم مع موضوعات رفاقه الريفيين في صدامهم مع المدينة ولكن من دون خلفيتهم التراثية القومية الجامحة .

٣ ــ ينوع الشاعر في الايقاع بجراة وطواعية انسجاما مع تغير نوعية التدفق العاطفي ولكن ضمن شعر التفعيلة والحفاظ على الايقاع والقافية دون افتعال او تعسف .

٤ ــ ليس لدى الشاعر طموحات فكرية فلسفية ــ كما لدى علي الجندي وفايز خضور احيانا ــ ذلك لانه يكتفي بالغنائيات التي تمتح ماءها من بحر الهموم الوطنية . والاجتماعية الطبقية بعد صهرها تماما في بوتقة الوجدان الذاتي الغامر .

٥ ـ الشاعر ميال بطبيعته في طريقة عرضه الى المونولوج الداخلي ، والمناجاة ، والتركيب المكثف للجملة البسيطة والمفردات المفاجئة

محصلة عامة :

تلك عينات من شعر الستينات قد لا تكون وافية لادخال القارىء في تفاصيل هذا الشعر واحتوائه كاملا بكل ما فيه من خصوصيات وتنويعات، غير انها كافية لطرح انطباعات وملاحظات اساسية لم يخرج عنها شعراء ذلك الجيل كثيرا . ربما نوعوا عليها ، او تجاوزوها فيما بعد ، ولكن هذا حديث آخر ، فما هي المحصلة العامة لهذه الاساسيات في اعتقادنا بالمقارنة مع شعر الخمسينات :

في الشكل الفني :

١ ـ من الواضح تأثر كل هؤلاء الشعراء بالمدرسة الحديثة اللبنانية والعراقية فالسياب وأدونيس ـ لم أضع أدونيس معهم بالرغم من أصله السوري ذلك لانه استقر في لبنان حيث تفتح وازدهر هناك كرائد مجدد ، فهو عمليا لايمثل الشعر السوري بقدر ما يمثل التيار اللبناني الذي صار من قادته في منتصف الستينات ـ وخليل حاوي وغيرهم يتلامحون وراء معظم هذا الانتاج بشكل أو بآخر .

٢ ـ يتحول الشعر الحديث في سوريا على أيديهم تحولا شبه نهائي من المحافظة النسبية لشعراء الخمسينات الى شعر التفعيلة من حيث النمط الايقاعي مع تلوينات جريئة احيانا في الخروج عليها او القفز الى غيرها ضمن السياق العام للقصيدة الواحدة .

٣ ـ يأخذ الشعر بشكل عام نمط المونولوج الداخلي او المناجاة بدلا من الخطابة ، والغموض ـ النسبي ـ بدلا من الوضوح التام ـ وهنا لابدمن الاعتراف ان غموضهم لم يكن صعبا كماكان الامر في الشعر

اللبناني الا في بعض محاولات فايز خضور وعلي الجندي ومحمد عمران ومصطفى خضر بشكل خاص .

٤ ـ لم يتخل شعراء الستينات عن الايقاع العروضي الخليلي تماما، وهذا واضح في محاولات مصطفى خضر المبكرة في الحداثة مما يدل على صلاتهم الشعرية بالتراث ، ولكن بطرائق تعبير جديدة احفل بالتصوير والترميز .

٥ ـ تاخذ معظم المحاولات شكل مناجاة للمراة كرمز للمدينة مرة او الوطن او الامة مرة اخرى ـ مما اوقعهم في النمطية الرتيبة احيانا ـ ثم ينطلق الشاعر عبر مناجاته متغزلا او محرضا ثوريا او شاهدا على عذاب امته بلهجة لاتخلو من الاعتداد الشديد والكآبة الطاغية وادعاء النبوة الى درجة توحي بنوع من تضخم الذات لديهم كما لدى الرومانسيين الذين تلذذون بآلامهم العظيمة

٦ ـ تحفل معظم النماذج الشعرية بالاسقاطات التاريخية، والاشارات الاسطورية ، والكنايات المبتكرة الجديدة

٧ ـ يغلب على التعبير اللغوي بشكل عام طابع الصياغة التي لاتبدا كثيرا بالتركيب اللغوي المتسلسل المترابط بل تراهم يعمدون الى تفتيت الجملة ، او الاكتفاء بجزء منها ، والتنقل المفاجيء من صيغة الى اخرى تعبيرا عن رغبتهم في ابتكار لغة اكثر صدقا واقترابا من منابع الفطرة واللاشعور حتى ليقاربوا السريالية احيانا كما لدى علي الجندي وفايز خضور ومصطفى خضر بشكل خاص .

٨ ـ تسرب بعض التكلف في التركيب اللغوي والافتعال في توليد الصور الذهنية ، والتكرار والاسهاب في عرض حالة نفسية واحدة او فكرة معينة محدودة الى حد الاشباع والاملال احيانا

في المضمون :

١ ـ تحول معظم القصائد الى رؤية شاملة يندمج فيها الذاتي بالموضوعي ، والخاص بالعام حتى ليصعب تصنيف القصيدة في الخانات التقليدية السابقة والمكرسة لأمد طويل منذ بدايات عصر النهضة كقولنا هذه قصيدة اجتماعية أو قومية أو وطنية أو وجدانية ذاتية وهكذا

٢ ـ ومع ذلك فان معظم هذه النماذج الطموحة الى رؤية شاملة ظل يدور في اطار الوطنيات والقوميات والوجدانيات المعروفة من قبل دون ابعاد فكرية جديدة مما يدل على ان همومهم الاساسية ظلت كما كانت لدى أسلافهم في الخمسينات والاربعينات بمعنى ان المضامين في شعر الستينات لم تتغير كثيرا ولم تغن فكريا الا فيما ندر : غير انها جنحت اكثر نحو الحزن ، والغضب ، والتشاؤم .

٣ ـ سيطرة ما يمكن تسميته بعقدة الذنب لدى الشعراء القوميين منهم من خلال قسوتهم في تعرية ذاتهم ، وتعرية رفاقهم والنظام السياسي السائد بأكمله ، وان دل هذا على النظافة الاخلاقية فلقد تحولت هذه النظافة في كثير من بكائيات علي الجندي ومحمد عمران وتقريعات ممدوح عدوان وغنائيات علي كنعان وعبد الكريم الناعم وغيرهم ، تحولت الى نوع من المبالغة الاحتفالية التي تشبه جلد الشيعة النادمين لانفسهم في ذكرى مقتل الحسين حتى الادماء .

٤ ـ تأثر الشعراء ذوي الانتماء السياسي القومي بقيم البداوة والاصالة العربية سواء من حيث اختيار المفردات او الصور والرموز والاسقاطات التاريخية والمواقف الفكرية عامة دون ان ينسوا انتماءهم الطبقي ، فكانوا ممزقين بين الرغبة في خلق مجتمع اكثر عدالة مع الحفاظ ما امكن على جميع القيم الاخلاقية والفكرية الموروثة مع احتفاظهم في الوقت نفسه بفاصل واضح عن اي موقف ديني خالص .

الشعر المنثور وقصيدة النثر

في الوقت ذاته الذي كان يجري فيه كل هذا . كان ثمة تيار آخر من الكتابة الشعرية « النثرية » يعلن وجوده بتواضع وحياء ويؤسس له علي ناصر ـ من حلب ـ منذ الثلاثينات ، ويسعى على غراره سليمان عواد واسماعيل عامود منذ أواسط الخمسينات في كتابة ماكنا نسميه آنذاك بالشعر المنثور ـ والتسمية بالاصل اطلقها امين الريحاني في المهجر ـ ولقد اسهمت انا شخصيا في مجلة النقاد منذ بداية صدورها عام ١٩٥٠ اذ دابت طوال ذلك العام على نشر زاوية كان لها اسم دائم هو « اعترافات » وكنت اوقعها بتوقيع مستعار هو « فتى الجيل » ظل صاحبه الحقيقي مجهولا الا من المرحوم سعيد الجزائري سكرتير التحرير آنذاك الذي تواطأ معي على الكتمان ، وظل وفيا على العهد بالرغم من الحاح أصدقائه عليه ـ ولم اكشف الامر الا حين قررت التوقف عن المتابعة فنشرت اسمي صريحا في الزاوية الاخيرة وكانت مفاجأة كبيرة وقتها لكثير من اصدقائي وقراء المجلة الذين كانوا يتابعون باهتمام قراءة هذا النوع من الكتابة والذي سمي فيما بعد بقصيدة النثر ، غير انني لم اعبأ وقتها على الاطلاق بنشر هذه المجموعة التي اعتبرتها مجرد تجارب فنية لاكبير اهمية لها بالقياس الى الشعر الموزون الذي كنت اكتبه في تلك الايام (١) . ربما لاننا كنا مأخوذين بسحر الشعر ، واحترام اسمه الى حد التقديس فلم نفكر على الاطلاق بتسمية هذه التجارب التي كانت تصدر هنا وهناك والتي برع بها سليمان عواد ـ رحمه الله ـ وحامد بدرخان بشكل خاص ، لم نفكر ، اولم نجرؤ على تسميتها شعرا . وربما كانت هناك اسباب فنية

(١) نماذج من « اعترافات فتى الجيل » وقصائد سليمان عواد النثرية المبكرة والمنشورة كلها في مجلة « النقاد » الدمشقية عام ١٩٥٠ و ١٩٥١ .

افتحو النوافذ

ازيحوا هذه الستائر
وافتحوا النوافذ
لن اضع القناع بعد الآن
ساستحم بالشمس حتى اتطهر
واوغل في العراء حتى أتعطر
ولن آبه ان يحرقني الشواظ
ولن اعبا ان يجتاحني الاعصار
ساظل ارقى المدرج الطويل
حتى اصبح هدف العيون جمعاء
لا يموت احدنا
إذا استطاع قبل رقدته
ان يركز رايته في القمة

افتحوا النوافذ
ودعوا هواء غرفتي يتجدّد
لن اطيق بعد الآن
ان اجار باعترافاتي
من خلال الشقوق
إن الكلمة التي نقولها
تبقى باهتةً سجينة
طالما نحن في الظلال
افتحوا النوافذ
كيما أسمع جيّداً
اصداء الحياة
ودعيني يا اخت
اهبط إلى الشارع
كيما ارى بعيني
المزلة التي تمثل
على قارعة الطريق
إن حياة كحياتنا
ما كانت منذ سنين
اكثر من ماساة
انقلبت إلى مهزله
الا تحمل الضحكة الساخره
احيانا
في العميق من رنينها
دمعةً حبيسةً مكتومة

افتحي النافذة يا اخت
كيما اتطلع الى وجهك المشرق
كلما عبس في وجهي الميدان
أما إذا افترقت الطرق
فإن حبنا يا اخت
سيظلّ يداً رحيمةً
آخذةً بيدي !.
وسابقى انا على عهدي
طالما نساء بلادي
ينشدن اغاني حزينة
وما دامت شوارع مدننا
تمتلىء بالباعةِ الصغار
ويمرّ حاملاً معه
أطفالنا .. ومرضانا ..

◓

افتحوا النوافذ
وازيحوا هذه الستائر الكثيفة
يُخيّل لي إنني مريض، سجين
وإن الشعاع الذي سيدخل
سوف يطرد وهمي
وأن النسمه التي ستبلج
سوف تهبني حريتي
وتحملني كالطفلة العابثة
على اكمة معشوشبة
في مطلع الربيع

فتى الجبل – شوقي بغدادي
(النقاد – العدد ٦. السنه الثانيه في ٢٢ / ١ / ١٩٥١)

أنفــة

بعيدا بين وشوشة النجوم
وموسيقى الرياح
وسكينة العفون
شريدا من مكامن الذلّ
وربقة الخنوع والتدهور العقلي
أنوفاً ، أبياً
فوق مستوى العرف والتقاليد
متخطياً حدود الاسترقاق
محطماً قيود الاستغلال
متحدياً أكداس الأوهام في
الرؤوس الفارغةِ الجوفاء

◓ ☼ ◓

أمنياتي أسمى من شموخ الافق
واحلامي اعذب من اغتصاب
القبَل
وحياتي .. كلها ..
شموخ وهيام !.

سليمان عوّاد – السلمية –
(النقاد – العدد ٤. السنة الاولى في ٢١ / ٧ / ١٩٥٠)

اخرى دعتنا الى هذا التحفظ ، الا انه من المؤكد ان جيل الستينات كان اكثر جراة في تجاوز هذه العقدة وبخاصة حين ظهرت كتابات محمد الماغوط النثرية المتميزة والتي جمعها في ديوانين : الاول صدر عام ١٩٥٩ تحت اسم « حزن في ضوء القمر » ، والثاني صدر عام ١٩٦٤ تحت اسم « غرفة بملايين الجدران » فبدت المحاولة كما لو انها تكريس اخير لهذا النوع من الكتابة وشهادة اعتراف قوية ينتزعها الكاتب من المحافل الادبية والمجتمع الذي صار مهيأ اكثر من قبل لتقبل هذا النوع من النثر الفني فيسميه شعراً منثوراً ثم « قصيدة نثر » ثم يدعم محمد الماغوط جهوده فيظهر لاول مرة ضمن منشورات اتحاد الكتاب العرب عام ١٩٧٠ ديوان ثالث له من الجنس الادبي نفسه اسمه « الفرح ليس مهنتي » ، ويأتي هذا الديوان اكثر وضوحا وصراحة وحرارة ونضجا من الديوانين السابقين بمثابة احتفال فني لاعلان ولادة « قصيدة النثر » الحديثة بشكل رسمي معترف به من قبل معظم المهتمين بشؤون الابداع الادبي .ولهذا السبب كان لمحاولات محمد الماغوط تأثيرها المباشر الاقوى من كل محاولاتنا السابقة في نقل التجربة الشعرية كلها في الستينات نقلة نوعية نحو ما سمي فيما بعد بـ « قصيدة النثر » . وهذا شاهد اخترته من مجموعته المسماة « الفرح ليس مهنتي » لا على التعيين ، ذلك لان كل مقطوعات الديوان متشابهة في اعتقادي من حيث القيمة الفنية . يقول في مقطوعة « الفجري الملب » :

بدونِ النظر الى الحائط
او مفكرة الجيب
اعرف مواعيد صُراخي
وانا هائم في الطرقات
اصافحُ هنا واودّعُ ذاك
انظرُ خلسةً الى الشرفاتِ العالية
الى الاماكن التي ستبلعها اظافري واسناني

في الثورات المقبلة
فأنا لم أجمع صدفة
ولم أتشرد ترفاً واعتباطاً
ما من سنبلة في التاريخ
إلا وعليها قطرة من لعابي

وبعد قليل يقول متابعاً :

فأنا نبي لا ينقصني إلا اللحية والعكاز والصحراء
ولكنني ساطل شاكي السلاح
في « قادسية العجين »
في « واترلو الحساء » التي يخوضها العالم
هكذا خلقني الله
سفينة وعاصفة
غابة وحطاباً
زنجياً بمختلف الألوان كالشفق ، كالربيع

ثم يختم بقوله معلناً :

ما من قوة في العالم
ترغمني على محبة ما لا أحب
وكراهية ما لا أكره
ما دام هنـــاك
تبغ ، وثقاب ، وشـــوارع ..

لقد استطاع محمد الماغوط بهذه اللغة البسيطة الجارحة بصدقها وطرافتها ووضوحها أن يعكس موهبة خاصة فيها من خفـة الروح

ومرارة الهم الطبقي وعفوية التعبير ما حمل لهذه المحاولة تأثيراً بالغاً في كتابات معظم الشباب الذين كانوا يترددون عن كتابة قصيدة النثر وقد ظلوا يقلدونه لفترة طويلة عن وعي . او بشكل لا شعوري . ولماذا لا اقول انهم يتابعون تقليده الى الآن ونحن في منتصف الثمانينات .

لا اريد هنا ان اخوض في نبش المنابع التي استقى منها محمد الماغوط طريقته في التعبير ـ وهي منابع موجودة في ترجمات الشعر العالمي ، ومشاعر الضيق بالتزمت العروضي والابتذال الذي صار اليه التعبير في معظم نماذج الشعر العمودي ، والرغبة في التحرر من التقاليد البالية في كل شيء وهي سمة العصر ورد الفعل العربي بعد كبت القرون والوعي الثوري الجديد بالتخلف ـ اقول ليس هدفي الان البحث عن هذه المنابع، وانما التاكيد على ان قيمة محمد الماغوط الحقيقية ليست في ابتكار كتابة جديدة . الا بمقدار ما اضاف اليها من شخصيته ونكهته الخاصة الممتعة . فهذا النوع من الكتابة ـ الشعر المنثور ـ له اصول عريقة في تاريخنا الثقافي ـ مثل لغة القرآن ، والخطابة ، وبعض كتابات الصوفيين ـ هذا النوع كان قد بدا في لبنان وفي مصر والمهجر الامريكي من قبل كما استشرى امره في الترجمات التي تكاثرت عن الشعر العالمي ولكن كل هذه العوامل لم تكن كافية لتكريس ما يسمى بقصيدة النثر اذ ظلت نوعا خاصا من الكتابة يمارسه الكتاب دون أن يفكروا بتسميته شعراً . كان لا بد اذن من انتظار الزمن المواتي في صعوده الثوري التحرري . الزمن الواثق من نفسه ـ ربما اكثر مما يجب ـ ومن المستقبل كما حدث في الخمسينات ثم الستينات بشكل خاص كي تعلن الثورة ايضا على القيود وقوالب التعبير القديمة في مجال الابداع الادبي، وان يجد هذا الاعلان الثوري صداه لدى القراء المهيئين نفسيا للتجاوب معه . ثم تأتي الموهبة الخاصة الطريفة ـ مثل موهبة الماغوط ـ فتكرس الكتابة عندئذ كجنس ادبي معترف به .

ما أعنيه هنا هو ان حركة التجديد لا تتم بشكل طفرة مفاجئة وانما هي كما اسلفنا الذكر نتاج عملية تراكم طويلة من التحولات النوعية والكمية التي تشارك فيها الاجيال الادبية حتى يحين الوقت المناسب لاعلان ولادة جنس ادبي جديد وما هو بجديد فعلا الا بمقدار ما اضاف الكاتب الموهوب من موهبه والمحظوظ ـ ايضا ـ لانه جاء في وقت مناسب لاستيعاب وتمثل موهبته ، حتى ليمكن القول انه من الممكن جدا ان تموت هذه الموهبة ولا تصنع شيئا يذكر حين تجيء قبل وقتها المناسب ، او ضمن ظروف طاغية مغرية بالانحراف فتنحرف عن مهمتها التي خلقت لها أصلا الى مهمات أخرى .

لقد تكرست قصيدة النثر اذن في الستينات ولكن ضمن المناخ الرومانسي الثوري الذي كان سائدا لدى شعراء التفعيلة ؛ بمعنى ان الماغوط لم يتحرر من موضوعاتهم وهمومهم والمناخ النفسي العام لهم ، وانما تحرر فقط من اساليبهم ، وايقاعاتهم لينطلق راقصا على هواه ، ولكن على الطرقات نفسها التي كان يرقص عليه رفاقه الشعراء الاخرون .

الخاتمة

لقد نمت الحداثة اذن في ظل الستينات نموا أسرع مما كان مقدرا لها لو انها جرت في شروط سياسية اخرى اكثر تحفظا ، ومن هنا استمد تشبيهي الاول الذي سقته في بداية هذه المقالة حين قلت ان الوليد ـ واعني شعر الحداثة ـ الذي بدات ملامحه بالتشكل في الخمسينات وقبلها في الاربعينات في اطار مناخ سياسي معقول لا تطرف فيه ، أقول ان هذا الوليد الذي تباطأ في سوريا عن النمو بالنسبة لاخيه في العراق ولبنان سرعان ما جاءت الستينات ومنحته شروطا استثنائية مشجعة للغاية دفعته الى تطور متسارع شبيه بما يسمى «حرق المراحل» وكانه بذلك يعوض عن تخلفه النسبي بالقياس الى الشعر العراقي

واللبناني بل والمصري ايضا الذي قفز في الخمسينات قفزات نوعية كبرى الى الامام .

لقد كان الشعراء في الستينات يسابقون الزمن كي يلحقوا بركب الحداثة بأسرع وقت ، مدعومين بالثقة الكبيرة التي منحهم اياها قربهم من مواقع السلطة الثورية التي تسلمت الحكم في اواسط الستينات . هذه الرغبة العارمة في تحدي التقاليد وحرق المراحل ضمن الشروط السياسية القومية الجديدة ، افادت من جانب اذ استطاعت ان تضمن للشعراء الشباب الطالعين من الحرية في الحركة ، والنشر ، والاتصال المباشر بالجماهير ما ساعد فعلا على تجاوز الخمسينات والالتحاق بالعربات الاولى من قطار الحداثة . ولكنها اضرت من جانب آخر اذ قاد هذا التطرف في مسابقة الزمن الى نوع من التورم او التضخم في الثقة بالنفس مما ادى الى ظهور نماذج شعرية كثيرة — ومطولة احيانا — لا تخلو من السذاجة الفكرية والتي يدور معظمها حول موضوعات غنائية رومانسية الطابع ليس فيها سوى التفجع ، والعذاب ، والتقريع ، دون ابعاد فكرية عميقة الاغوار وبهذا الشكل المتحمس المتضارب انتهت الستينات : وبدات السبعينات ومعظم هؤلاء الشعراء مايزالون يكررون موضوعاتهم حول القهر والاغتراب والتمرد بالرغم من تطور اشكالهم التعبيرية في المونولوج والمناجاة للآخر — المراة او الصديق — والترميز واستخدام الاسطورة والاسقاطات التاريخية ونسف الايقاع التقليدي الخليلي وتكريس قصيدة النثر .. كل هذه الادوات الحديثة في التعبير لم تستخدم في تعميق المضمون الا فيما بعد — في السبعينات وما بعدها — ولكن لهذه الظاهرة حديث آخر .

إلا ان السؤال يطرح عندئذ على الشكل التالي : هل كان في استطاعة جيل الستينات ان يكتب بشكل افضل ؟ .

والجواب في اعتقادي ليس سهلا . ولكن من المؤكد ان هذا الجيل كان محكوما الى حد بعيد بشروطه السياسية والحضارية عامة ، وانه قام بالدور المتاح له ضمن هذه الشروط خير قيام .

ان الحكم على اي جيل من الاجيال يجب ان يؤخذ ضمن شروطه التاريخية ، ومن هنا لا يمكن الاجابة على هذا السؤال بعد مرور عشرين عاما ونيف كما لو ان الامور تجري الان او في ظروف اخرى كان من الممكن اختراقها لابداع فني افضل .

لقد هدات الان حركة التطرف هذه نسبيا في سوريا وفي الوطن العربي باكمله ولم يبق من يزاود عليها سوى القلائل من الشعراء المبالغين في رهانهم على المستقبل . وان شعراء الستينات انفسهم الذين يواصلون ابداعهم مثل محمد عمران ، وممدوح عدوان ، ومصطفى خضر ، وفايز خضور ، ونزيه ابو عفش ، وعلي الجندي ، وعبد الكريم الناعم ، وعلي كنعان ـ الذي توقف عن الانتاج نسبيا ـ ومروان الخاطر ، وسهيل ابراهيم ، واحمد يوسف داوود ـ الذي يتحول الى النقد والرواية ـ وغيرهم .. قد تطوروا بنسب متفاوتة في العمق والجودة وصاروا اكثر بساطة ووضوحا ـ مثل فايز خضور ومحمد عمران وعلي الجندي وممدوح عدوان وعبد الكريم الناعم في مجموعاتهم الاخيرة ـ الا انهم بالتاكيد لم يراوحوا في اماكنهم . وهذا الموضوع بحد ذاته يحتاج الى دراسة اخرى مكملة قد اصنعها ذات يوم .

ان التطور الان ياخذ مجراه الطبيعي لدى هؤلاء اكثر من ايام الستينات ، مع الاعتراف بان هذا التطور ما يزال يتعرض بين الحين والاخر الى هزات من التسارع الخطر ، او التردد ، او التراجع ؛ وميدان الابداع الشعري العربي عامة ما يزال يبدو كمختبر للتجارب

أكثر منه ساحة في العراء تحت شمس البيئة ، وضمن الهواء الذي تتداوله رئات البشر حولنا لرفع بناء واضح المعالم ، وطيد الاركان .

ذلك هو قدرنا ــ كما يقولون ــ ان نصحو على العصر الحديث متأخرين وان نجري للحاق به لاهثين حتى الان .

ولا ريب ان كل ماكتبته حتى الان ليس دراسة متكاملة مفصلة بالمعنى الشامل والدقيق للكلمة ، والا لاحتاج الامر الى شواهد أكثر ، وتحليل مستفيض ابعد مدى ، وبالتالي الى كتاب كامل . ان ما صنعته حتى الان اذن ليس سوى مقالة مطولة بعض الشيء حاولت فيها أن ارسم في تصوري القسمات الاساسية لهذا الجيل الذي كان له شرف اقتحام الحداثة بجراة لم يتحل بها اسلافه فاذا اصاب هنا ، واخطأ هناك ، فتلك طبيعة المرحلة التي ما ان فتحوا عيونهم عليها حتى وجدوا انفسهم مقذوفين في دوامتها وعلى رأس الصفوف ومطالبين بأن يرفعوا اصواتهم على ايقاع العمل القومي والسياسي الذي كان يواكبهم ، ثم تخلف عنهم وتركهم وحدهم في الميدان .

دمشق ١٩٨٥/٥/٢٦

ملاحظة :

مراجعي الاساسية كانت المجموعات الشعرية لشعراء الستينات ، ومحاوراتي الشخصية معهم .

* * *

شعر

بطاقات

عبد الكريم الناعم

نبيّ السّعد والإخضرار

فردوس مامي
« تونس »

قصة

رائحة ما لرذاذ المطر

زهير جبور

شعر

بطاقات

عبد الكريم الناعم

١ ـ دَرْ

بارِقةٌ على شفَة
مُرْتَشَفَه
بادُرةٌ مضاءةٌ بالإبتهاجْ
قلبي : سراجْ .

بارقةٌ ناشبةٌ على ذؤابةِ النخيل
(يا عيني . . آ . . . ياليلْ)
بادرَةٌ خارجةٌ من شاطيءِ الأصيلْ
قلبي : سبيلْ .

بارقة خارجة من آخر المطافْ
على ارتشاف
يادرةً مضاءةً بالخمر والفرَسْ
قلبي : قبَسْ

. . . .
. . . . بارقةٌ على نزيفْ
. . . وطائرٌ يجيءُ في تفتّح الخريفْ

٢ ـ حلْ

عصفورُ قلبي كان واقفاً على شبّاك نُجمه ،
مُقفلاً بالحزن كانْ
بينه وبينَ وجْده أسطورة طافيةٌ على
الزمان والمكان

مُفرَداً كالبتّر تحتَ زُرقة طافيةٍ ،
ينوسُ بينَ الماء والجُمانْ

كدتُ أن أُلقيه من شبّاكِ وَجدِه ،
ذكرتُ أنه قد لا يموتُ . .
فالتطفتُ قُبلةً من ثغر (ها)
فأزهرَ الرمّانْ

٣ ـ سَفَر

الطائرُ المَسْجُونُ بينَ حدّيْ نَبضه ،
وأوّلِ السماءْ .
لم يَدْرِ كيفَ شاهَدَ اخضرارَهُ في النارِ فارتدى
أسرارَهُ ،
أشواقَهُ ،
وغلَّ في عبّابِ ذلكَ الهواءْ .

الطائرُ الذي أحبَّ نزْفَهُ ، / أوْتارَهُ ،
على اشتعال عُمرِه ينتظرُ المِيناءْ

٤ ـ جُلَّنار

لم أكُنْ أعلَمُ ما يسرُّ انقطاعي ،
هَرَبَ الحرفُ إلى أبْعدِ نجمٍ ،
وَدَمي جَفَّ على ناصِيَةِ التوْقِ ،
تراباً هَجَرَتْهُ الأنهُرُ الخضراءُ صارا
لم أكُنْ أعلَمُ ما سِرُّ انطفائي
فتذَكَّرْتُ بأنّي قد هَجَرْتُ الجُلَّنارا

أيّها الزهرُ الذي يَحملُ لَوْنَ الدَّمِ ،
يا دمّي الذي يَحمِلُ لَوْنَ الجُلَّنارْ
عُدْ إلى ساقِيَةِ الروحِ ففي قلبي
صهيلُ الانبهارْ .

٥ ـ نكَـد

ـ العشبُ أخضَرُ
عيناكِ خضروانْ
الوقتُ حارسٌ مُسَوَّرُ

بالماءِ والرّهانْ

. العشبُ أخضَرُ
عيناكِ خضراوانْ
الوقتُ غابةٌ من الأقداحِ والدّنانْ
والقلبُ مُقمِرُ

ـ العشبُ أخضرُ
عيناكِ غائبتانْ
الوقتُ حارسٌ مزّنّرٌ
بالنخلِ والأشجانْ

. العشبُ يانعٌ ،
القلبُ يابسٌ . .

٦ ـ استفهام

منذُ كمْ
تبتدئينَ دورةَ الورودْ
ومنذ كم

تُواشجينَ بينَ هذا القلب والردى ،
وطائرِ الرعودْ
تفتتحينَ هفتي بطائرِ الألَمْ

يا امرأةً من أقحوانْ
يا جسَداً من مهرجانْ

إني على سِراط هذا القلبِ أقتفي براءةَ القَلَمْ

إلى متى ؟
ومنذ كمْ ؟ ! ! . . .

٧ـ ابتــداء

آنَ تَدخلُ الطيورُ برَزخَ الوصولْ
يفْجأُ المَدى الشراعَ بالرحيلْ
وتُدركُ الطيورُ أنها لابُدَّ راحِلَهْ
وأنتِ ياحبيبتي
تستيقظينَ بينَ مَهرِ الحُلمِ واغترابِ وردةٍ في الحافِلَهْ
فتعبرينَ بينَ هفتي وَشارعٍ لايعرفُ المجامَلَهْ
ومرَّةً عاشرة تبتدىء الفصولْ

★ ★ ★

نبيّ السّعد والإخضرار

فردوس مامي

الى سعدي يوسف .

هذه الليلة / وحدي اتكسر في واجهات المرايا / ألملم بعضي / لأطفو على الماء / أسمو على الطين / او احلم بالرحيل / فكانون يعـوي بكل الأزقة / عار يجوب الدروب المعفرة بالغبـار / ويصهل حافيا / تدق سنابكه الاوجه الحجرية / غرفتي جثة هامدة / واصابعي غابات ثلج وقلبي زغرودة ورقية / تطيرها في الفضاء عصافير ضيعتنا / نافذتي الجرح يفغر فاه ليسغر الصباح / تطلعت ماذا ؟ / هي امرأة من اريج / تداري تقاسيم جـذع الطفولة في ورقات الشجر / قمر وجههـا يغمر الطرقات الكئيبة بالعطر او بالندى / يمشط اقبية الطين للقدم العاريه / مذهولة الخطو تمضي / فتركلها شهقات المطر / نزلت وغرفتي باردة اطلب الدفء في كنف الضيق المستطيل / تناسلت الأرجل الحافية / والعيون المطهمة بالوعود / وأفواهنا الزاحفة / لاجتياح الرياح في جسدي رعدة مؤرقة / لارتجاج الرتاج بذاكرتي صولة / لصرير الجسور الصديئة في النسغ معزوفة دامية / تعال وعمدني يا رجلا نصفه النار والنصف موج / أيا نخلة سفروها ورغم الجوازات والنفي / رغم الجمارك والحرس الملكي / تظل بتربتها ناشبة / تعال ايا وهج البحر واغسلني بالملح او بالمحار /

وفك عرى ثوبي هذا المبلل / غمسني في التين والشاي ذوبني في نبضات النارنج / وخبئني في غمغمات البراري / لتغمرني بالرذاذ أيا وجعا يتحدى العيون المريبة / هذه الليلة / كانون يعوي وللريح مر الهواء / اطوف ببغداد اني / أهرب وجهك في وجهي / حلمك في حلمي / اسمك في جسدي المتسكع / دمك في دمي المستباح / تعال وهيئني للخصب / احمل معي تاج نشري وختم النبوءات / يا أيها الطافح من هناك جراحا / ترنق طول المسافات للتائهين وشاحا / وتغمرنا بنجيع المحار اذ يفض وتسبى الدرر / واني لاعشقك حرف ضوء تهادتك كل الزوايا أو صرت مع العطش الراحل في الثنايا ركاب سفر / أيا رجلا وزع في المجاري / امر بك انشودة شنقت في المساء / فعرش فجرا على الحبل عبر الوريدين ورد / تقاطر منه رصاص وريش / وجاء الرحيق ليفتح كوه / ومن فخذيها الضياء انهمر / للستائر في الريح لثغة طفل جريح / مفاصل نافذتي زرقة قانية / سعفة انني اوقد الليل معراج غربة / اناديك اصهل صفراء كالقيح /خضراء كالقيح / طيبة النشر والجرح كالشيح / أعدو رمالا وموجا وانشودة شاردة / فعمدني بالنار والجلنار أيا وجعا ساحليا / بعينيه سهل / بشطيه وحل / وحزنه نورسة واعدة / أيا وطنا تستطيل عباءته تكبر / تستحيل حماما وقمحا وخيمة / الا خذني بعض وتد / تفرخ بين جناحيك نخلة / وسرب فراش وسنبلة وينابيع ماء / وتبزغ عيناك شمسا / بخاصرة الوجع المستبد / يحاصرها البعض ايقونة / يطفئون بجنبيها صوت الغناء / يضيعونها تتوارى على أكمات المحيط / تسيح وتنآى .. انتظر / ها صداها ينبض الخليج اشتهاء / تعال أيا رجلا شوكة / وطنا طلقة / يا صليل المفاتيح في رئتي واقفال بابل .. اوجاع ايوب / هيا وعمدني بالارجوان / وعانقني بالزيزفون / وطهرني من عفن الغربة المرة في بلادي بالوية الكبرياء !

بغداد ١٩ / ١ / ١٩٨٣

★ ★ ★

قصة

رائحة ما لرذاذ المطر

زهير جبور

أعاني من مرض الرائحة .

واجهت احراجات حياتية بسبب المرض . والغريب أنني ألتقط روائح الاشياء المتحركة والثابتة وأفرزها .

أفرق مثلا بين رائحة الكرسي العادي ، والاخر المنتصب بمحور يسهل على الجالس حرية الاستدارة نحو الجهات دون جهد

التقط أيضا رائحة الصناديق المقلقة ، والارقام .

قيل :

ـ تتفوق حاسة الشم لدي ، وتسيطر على بقية الحواس .

بدأت المشكلة منذ الطفولة ، آنذاك شكل رذاذ المطر ، والعشب ، والتراب سمفونية الرائحة العجيبة ، التي استقرت رافضة الغياب .

تحت قدمي رصيف الشـــارع ، له رائحة أعرفهــا جيدا . بيننا قصيدة عمــر .

تضم الذكريات ، وقع الخطا ، وجه الحبيبة ، شؤوني بتفاصيلهــا المملــة .

يتساقط المطر خفيفا ، ومنذ بدايات تلك الرائحة القديمة . عشقت المشي تحت الرذاذ ، متفرسا في نخاع المدينة .

تبهت الى هزات كتفي النافية . للامر الذي أفكر فيه سرا .

صراع في رأسي ، تتقاذفه تيارات ، تعانق حركة اليوم المعروفــة للمدينة التي احببتها دائما ، وهي تعيش الان حالة رعب ، حيث شبح الموت يلتهم أجساد الاطفال ولم التقط رائحة توحي بانتهاء الخطر .

لزعيق الاسعاف رائحة . لبكاء الامهات رائحة . للامصال الطبية والعقاقير ...

استقبلتني كعادتها ، ، كان لرائحتها طعم القهوة ، وكنت أحس أن في رأسي ضجيجا غريبا لشرايين تكاد أن تنفجر .

ــ هل تشرب قهوة ؟

صــداع .

ــ هل تشرب قهوة ؟

صــداع .

أيقظني رنين الهاتف ، ليخرجني من صمتي التأملي ، وأنا أوغــل في رائحة أطلقتها خلايا جسدها .

قال المتحدث :

ــ العاشرة لامر مستعجل

اعتدت بحكم العمل ، على مسألة (الاستعجال)

يتجاوز مؤشر ساعتي التاسعة والربع ، ورائحة الرصيف تجرني الى المبنى الرئيسي للمدينة ، التي أحببتها وألفت رائحتها .

شبح الموت . الحرب . الطرق . الغذاء ... الخ ... الخ ...

نوقشت كل المواضيع المطروحة في الجلسات الماضية ، بعضها أجل.

قضايا مؤجلة . مستعجلة . غائمة . واضحة . روائح . وكالات أنباء . أقمار . رؤوس . وبين صدري وظهري مواجهة تركها الفكر المبعثر .

تحتل شارات اللاحلول ، فراغ الدماغ ، وكتلة العصب .

ينبغي أن تكون حالتي أفضل . انه الرذاذ ، وسوف أزيل جزءا من العلامات اللاحلولية المتمركزة في قاع الفراغ .

وجوه أوردتها حمراء . يتدفق الدم نقيا ، هذا ما تؤكده تحاليل الطب .

قاعة . روائح . يتحدثون . اضاءة . يبتسمون. اضاءة. يؤجلون. اضاءة . يطول الوقت . روائح مختلطة متمازجة ، تشكل دوائر هوائية . تخترق الرئة . تثير تقلبات المعدة .

تحضر الاشكال الشاذة . تطبعها أصابعي على الورق .

ينحرني الرجل القريب هامسا :

ـ ما هذا ؟ لا تهمل النقاط الاساسية .

أخفض رأسي موافقا ، وأهمل .

الغيت مواعيد الصباح ، ومناقشاته المتوترة .

الجنوب . المقاومة . الخليج . الكامب .

داهمني زعيق الاسعاف • أحد ضحايا الشبح ، والحلول المؤجلة •

خف ضجيج المدارس الابتدائية ، لان الاطفال حجبوا عنها •

فكرت زوجتي بذلك •

ــ العــدوى •

رفضت ، وقد أرضخ اذا استمر الشبح في غزوه السريع • يزرع الخوف ويفقد المدينة فرحها •

انني كتلة من الحــيرة الضائعة ، بين زحمة الروائح ، والبهجــة المفقودة ، مفتاح العبور الى داخل الرائحــة المفقودة ، التي أبحث في ســرها الطفولي •

التقط رائحة الوجوه ، وأحزن ، رائحة أوراق النعي • الديناميت • أسعار الغــذاء • المصادر المهرب • رائحة المتصدر القاعــة وقطراته الممسوحة الغائبة • وهو قطعة لحم بلا أعضاء ينشر رائحة الليلة الفائتة • الدخان المعطر • أجساد (المشوقات) • وزجاجات (اسكتلندا) •

ــ ماذا عن الجسر ؟!

انتصب رجل الجسر كالمصعوق •

ــ طردنا المهندس يا سيدي •

ــ والتحقيق ؟

ــ لم يكتمل •

كنت قد التقيت بالمهندس بعد الانهيار • شاب يتسم حتى الآن • لجسده رائحة عرق السواعد •

قال لي :

ــ تورطت دون أن أدري .

قلت :

قــاوم .

تنهــد طويلا :

ــ وقعت غدرا . الادلة ضدي .

قال القطعــة :

ــ أثار ضجة .

أجاب المصعوق :

ــ اعدام المهندس

حدثني المهندس ، وهو يطلعني على تصاميم بناء الجسر . أجرى مقارنة بين المطلوب وما وصله من الحديد والاسمنت ، بعد أن سخرت الكميات لشق طريق توسطت حديقة (الفيلا) .

طريق منحدرة . مستوية . مرتفعة . محمية بسياج اسمنتي على الطرفــين .

مزينة بهياكل الجبال . الوديان . الغابات

ــ اعدام المهندس .

التقطت رائحة تشبه رائحة جيف الصحراء .

أطلقت همسات تدين المهندس الشاب ، لكنه يبتسم حتى الآن .

قال القطعــة :

تحاصر فرق الصحة وباء الاطفال .

★ ★ ★

قفز زعيق عربة الاسعاف ، فوق حاجز المبنى الرئيسي ، واستقر صداه في سمع السادة .

قال القطعة : .

ـ لا بد من وجود بقايا .

خيل الي أن عربات الاسعاف ، تنقل نهايات أجساد الاطفال الذين فتك بهم المرض .

قال القطعــة :

ـ حاول طيران العدو هتك ...... قواتنا .

تعليق لرجل أصلع . ضخم الجثة . يلهث باستمرار .

ـ هناك من ينتظره دائما يا سيدي .

ضحك القطعة . ضحكوا .

التقطت رائحة الاجساد الملتحمة بالارض والسماء .

المطر . العشب . الارض .

قال الآخر ، وهو يرتفع عن مقعده قليــلا ، ويمط رقبته الطويلة بعروقها البارزة .

ـ انهم يرحبون به في كل وقت .

قال القطعــة :

ـ وكانت فرصة لتجربة سلاحنا الحديث .

بدت انعكاسات أهمية الخبر .

تعليق لاحدهم ، يقذف كمية من البصاق أثناء الكلام

ـ يعتقدون أننا ضعفاء ، كما كنا (فشروا) .

تعالت قهقهـات ، ثم تناول أحدهم منديـلا من الورق ، وراح يمسح وجهه .

قائلا :

ــ بوجود أمثالكم نحن أقوياء .

اتخذ القطعة موقف الانسان المحرج . المتواضع . تنحنح .

ابتسم قائلا :

ــ نحن أقوياء بكم .

لهاث . دقات الساعة . دخان . زعيق يبتعد كالهمس . روائح فاقعة . وتطبع أصابعي الاشكال الشاذة . التي اقتحمت صداع رأسي العلوي ، لتتخرم .

قال القطعـة :

ــ كي تظهر مدينتنا بوجهها الحضاري ، قررنا أيهـا السادة ، اقامة معرض أزهار ، وسوف نستورد له أجمل الاصناف العالمية .

اضاءة . ابتسامات لا تترجم . اضاءة . ضجة . محاولة للتصفيق قمعت بطريقة معينة .

تعليق لاحدهم :

ــ نستورد أزهار اوربا .....

رد آخر بعصبية :

ــ بل الشرقية . لانها تنسجم مع ....

قال القطعـة :

ــ اتركوا الازهار محايدة .

بدأت المناقشات • رائحة ثم أخرى • استعرضت الوجوه •

تراكمت الروائح في حلقي • أعاقت تنفسي • حاصرتني من كل الاتجاهات • سيطر على الاختناق •

توقفت • خرجت • ابتعدت عن المبنى الرئيسي • وكانت السماء تمطر رذاذا • والاطفال يخرجون من مدارسهم •

< • >

صدر حديثاً عن وزارة الثقافة والإرشاد القومي



الحياة التشكيلية



الحياة السينمائية



الحياة المسرحية

لحظة المشاركة

«في المنهج المعرفي اليوناني»

نجوى قلعجي

في علاقة السياسي بالأديب

د. عبد النبي اصطيف

الفعل الإبداعي

في جدلية تلقيه وكتابته

عبد العزيز بن عرفة
«تونس»

الغنائية

في أغنيات لقمم الطفولة

خليل الموسى

لحظة المشاركة

« في المنهج المعرفي اليوناني »

نجوى قلعجي

رغم ان مجال نظرية المعرفة الرحب هو الذي يتضمن دراستنا الا ان مادتها اضيق وادق من نظرية المعرفة ، اذ ان هذا التحليل الطرائقي (ميتودولوجي) ينحصر في قراءة منهج نظرية المعرفة اليونانية .

نحدد ، للبدء في القراءة والشرح ، كلمة المنهج : ان كلمة منهج (Méthode) تعني في اليونانية « ملاحقة » ، « متابعة » ، « جهدا » للوصول الى غاية(١) .

(١) Vocabulaire Classique Hachette , Paris 1961

والمنهج يعني منذ نظرية المعرفة القديمة الى الابستمولوجيا المعاصرة تقنينا معرفيا يمنع هدر الجهد والوقت والحقيقة المطلوبة ، وهو بالتالي تقنية فكرية للوصول الى هذه الحقيقة .

١ ــ تقديم (تقنيات فكرية تبحث عن مزيد من الاتقان) :

في الفلسفة اليونانية ، رسم كل من **سقراط وافلاطون وارسطو** مناهج او طرق فكرية تعبد درب الوصول الى الحقيقة التي يطلبونها : وضع سقراط منهج التهكم والتوليد ، افلاطون المنهج الجدلي ، أرسطو المنطق . واعتبر سقراط ان **منهج التهكم والتوليد** هو الشرط المعرفي الذي دون سلوكه لا يمكن ادراك « المفهوم » ، وقدم افلاطون **المنهــج الجدلي** بوقتيه او حركتيه : الحركة الصاعدة من عالم الحس الى عالم المثل والحركة الهابطة من عالم المثل الى عالم الحس ، كشرط معرفي دون سلوكه لا يمكن ادراك « الفكرة » ولا « الغرض الحسي » ، كما ان ارسطو صاغ **المنطــق** كشرط معرفي دون سلوكه يضيع الفيلسوف عن اوجـه الوجود .

الحوار ، هو المنهج المعرفي الاول الذي اتبعه سقراط الذي وضـع لحظتين اساسيتين لممارسته : التهكم والتوليـد ، ففي التهكم يخفض سقراط حجة الخصم الى الخطأ ليرفع او ليستخرج من ثم في اللحظة الثانية « المفهوم » الصحيح وهذا هو التوليد .

ينطلق هذا المنهج من وجهة نظر سقراط ، اي من تصوره للكون ، وجهة نظر تقول بالوضوح والغموض بالنسبة لاشياء العالم ، فهو يرى ، شأن كل فلاسفة اليونان القدماء ، ان للواقع درجات تتطابق مع درجات المعرفة ، لذا يتوجب على الانسان العارف أن يحدد معنى **التطابق** الذي يجمع العالم الحسي بالعالم الذهني ، وسقراط كان يرى انه في العالم الذهني يوجد « النموذج » الواضح اما في عالم الحس فتوجد « النسخة » الغامضة .

ومن نماذج حواراته هذا الحوار(١) الذي يحاول فيه تقديم تعريف للفلسفة وللسفسطة عبر تبيان الفرق بينهما . في هذا الحوار يتدرج سقراط عبر طريقة التهكم والتوليد والخفض الى الخطأ والتطابق لتبيان الفرق بين الفلسفة والسفسطة بتبيان العلاقة بين الماكياج والطب فيوضح لمحاوره ان الماكياج هو بالنسبة الى الرياضة كما المطبخ بالنسبة الى الطب أو أن السفسطائية هي بالنسبة للتشريع كما الماكياج بالنسبة للرياضة وان البلاغة بالنسبة للعدالة كما المطبخ بالنسبة للطب ويبين انه تماما كما ان فن الماكياج لا يستطيع ان يعطي للوجه غير الالوان الوهمية عن الصحة التي تعطيها الرياضة فقط ، وتماما ان المطبخ يخلط بين ما هو لذيذ مع ما يراه الطب مفيدا أو مضرا هكذا « السفسطائي » يدعي كشف ما يصلح للمدينة الذي وحده « المشرع » يستطيع ان يعرفه .

هذه هي الغاية النهائية **للحوار السقراطي الذي يبحث عن حقيقة العدالة والبلاغة** ، ان يضع في الضوء العلاقة التي تجمع بين حدين احدهما ليس الا وجهامغايرا للاخراو نسخة عنه،ان يضع في الضوءالعلاقةالموجودة بين كل نسخة ونموذجها ، بين كل ظاهر حسي وواقعه الذهني ، بين المظهر والجوهر .

ولقد جاء افلاطون ليعمق الجدل او الحوار السقراطي وليجعل منه منهج الفلسفة وليعطي لفن الحوار معنى أوضح . ولقد اصبح هذا الفن (التقنية) مع افلاطون أوعى لتقنيته واصبح يعني حوارا مؤسسا علميا نحو ما ؛ اذ قدم افلاطون فن الجدل على انه يتضمن حركتين متواليتين ومتعاكستين :

انتقال الفكر من عالم الحس (عالم المعرفة بالصور) الى عالم المثل او الفكر (عالم المعرفة المجردة) **بتدرج معرفي** يتم بانتقال الفكر من

(1) Platon Oeuvres complates , Gorgios p - 51 éd Granier - Paris 1963

الصورة الى الراي الى الحكم الى الفكرة ثم الانتقال بحركة معاكسة من الفكر الى الحكم الى الراي الى الصورة اي الى العالم الحسي : سيرورة صاعدة يصعد عبرها الفكر تراجعيا حتى يبلغ الفكرة المجردة ، فكرة الخير او الواحد ثم سيرورة هابطة يتقدم بها الفكر نحو العالم الحسي عبر فعل فصل المفاهيم بشكل مناسب ليتمكن من توضيح اكمل اي انه وفي هذه الحركة الهابطة من المجرد ينطلق الفكر من مفهوم اوسع واعم . ويهبط مراتب الاجناس والانواع بواسطة تقسيمها الى مفهومين اصغر وان يضع هذا المفهوم او ذاك في احد القسمين فانه ينفيه عن القسم الاخر .

ومثال ذلك : انه من اجل التعريف بالسفسطائي يقدم مثال الصيد بالصنارة « ان الصيد بالصنارة هو فن ولكن توجد فنون الانتاج وفنون الامتلاك ومن بين هذه الفنون بعضها يتم بالتبادل وبعضها الاخر بالحيازة، وفي هذه الاخيرة ، بعضها صراع وبعضها طراد ، الخ . واذ نتابع التفكير على هذا النحو ندرك اكثر فاكثر المفهوم المقصود فنقول اننا نغنى تدريجيا فهمه وذلك بالحد المتدرج من عموميته » (١) .

اما ارسطو فقد اعتبر ان هذا **المنهج الجدلي غير استنتاجي** اي **لايقدم نتيجة يقينية (٢)** . وانطلاقا من تأمله في النقص في منهج الجدل او منهج التقسيم الافلاطوني انتقل ارسطو **من منهج التقسيم اي منهج الجدل الى منهج المنطق او منهج الدمج** . ولقد عمد ارسطو اولا الى خفض المفردات الكثيرة التي تدخل في الجدل واعتبرها مضيعة وارهاقا للعقل والوقت الى عشر مفردات سماها باسم **المقولات** اي **الصفات** ولقد دمج ارسطو في هذه المقولات جميع ما ادركه عن اوجه الوجود فان اي موجود لا بد وان يحمل وجها من هذه الوجوه في صيرورته .

(١-٢) المنطق ص ٣٢ تاليف روبير بلانش ، ترجمة خليل احمد خليل ـ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر بيروت ١٩٨ .

المقولات العشر ، او اوجه الوجود العشر هي : المادة ، الكم ، النوع، العلاقــة ، المكان ، الزمان،الوضع ، الحيازة ، الفعل ، الانفعال . وان اي كائن لابــد ان يكون في احدى هذه الوجوه .

« الانســان يركض » تنتمي الى مقولة الفعل « الانســان يبكــي »تنتمي الى مقولــة الانفعال . وبما ان ارسطو اعتبر ان هذه المقولات بحــد ذاتها ليست صادقــة او كاذبــة الا في قضايا فقد عمد الى بناء **«القياس»** الذي يعني الجمع او الدمج بين مقدمة كبرى ومقدمة صغرى نستخلص منها النتيجة . والمقدمة هي دمج بين مفهومين كما ان القياس هو دمج معين بين ثلاث مقدمات وعبر سيرورة هذا القياس تصبح المقولات صادقة او كاذبــة وتتأكــد او تنتفي صفة من الصفات عن كائــن ما او غرض ما.

ان المقولة هي **العنصر المشترك** بين الكائنات او بين الاشيــاء وهي تعبر عن تحديدات واقعية للكائــن مع كونها تبقى اكثر بعدا عــن هــذا الكائــن لكونها تصورا عقليا تشترك فيه الكائنات (١) .

المقدمة الكبرى : كل انسان عاقل

المقدمة الصغرى : سقراط انسان

نتيجة : اذن سقراط عاقل

٢ ـ تحليل (في البحــث عــن تحصيل لحظة المشاركة)

ما الفارق بين منهج الجدل الافلاطوني الذي يصل الى « فكــرة » الشيء اي الى علاقــة الجزئي الحسي بالكلي المجرد ، وبين منهج الدمج او القياس الارسطي الذي يصل الى صفة من صفاتــه ؟ يتركز الفارق

(1) « Philosophie Antique » , Jean - Paris Dumont P. 73 .
éd P . U . F . Paris 1980

في وضع « الجوهر » (Substance) عند كل من الفيلسوفين، فبينما يرى افلاطون أن ماهية الجوهر مفارقة للمظهر فان ارسطو يرى ان ماهية الجوهرية مركب من مادة وشكل اذن الفارق بين المنهجين يولد من فارق في **مقاربة فعل التجريد** : افلاطون يتقدم نحو التجريد انطلاقا من المحسوس (بما أن منهج الجدل ينطلق اولا من المحسوس الى الفكرة) وارسطو يتقدم نحو المحسوس انطلاقا من التجريد (بما ان القياس يتقدم انطلاقا من مقولات تصورية نحو المحسوس) .

في حوارية «تيئتيت» يبين أفلاطون ان العلاقة بين الظواهر وتمثلاتنا تولد من لقاء متجدد دوما بين الغرض الحسي والحس الذي يقاربه وان النوعية الحسية : صفة (البياض) مثلا ، هي كما يقول «تيئتيت» : « البياض لايوجد في ذاته وخارج هذا اللقاء مع الحواس ، وانه يجب علينا لادراك « بياض » الغرض أن تكون لدينا ملكة تسمح لنا بالقول ان هذا الغرض ابيض او ليس بابيض . وهذه الملكة ليست الحس بل هي الروح التي تعطي الادراك المنسجم الذي يوجد بين الانطباعات الحسية المشتركة وبين الاغراض الحسية ويثبت أو يوقف جريانها الدائم » (١) .

لقد اعتقد افلاطون دوما بالعالم الحسي وجهد للبحث عن عقلنته بواسطة الماهيات العقلية او المفاهيم وكان عليه من خلال منهجه الجدلي ان يكشف دوما ماهو في راحة داخل الحركة ، ماهو واحد في الكثرة، ماهو ذاته في الاخر ؛ ماهو فكري في الحسي .

(1) Platon . Theététe P. 396 . éd. Garmier . Paris 1963 .

ان الالحاح الذي يجادل فيه سقراط محاوريه في « المائدة » (Le benquet) ليبين ان الصور التي يقدمونها (صورة امرأة ، صورة آلة عزف) ليست هي الجمال . ان هذا الالحاح يكون عقيما اذا كان الجمال في ذاته لايشارك في هذه الاشياء . ويقول افلاطون على لسان سقراط في « تيئتيت » ما يلي :

« لا يكمن العلم في الانطباعات اذن ، ولكن في تفكير حول الانطباعات ، انه عبر هذه الطريق كما يبدو يمكن الوصول الى الماهية والحقيقة»(١)

وبما ان انطباعات العالم الحسي لا توصل الى العلم فلقد وضع **افلاطون** منهجه الجدلي الذي يتضمن حركتين : الاولى التي **تجهد لاكتشاف الوحدة التجريدية في حضن الكثرة الحسية وبمعنى تشبيهي آخر لاكتشاف العسل المشترك للنحل ، والثانية تجهد عبر التقسيم المفهومي لاكتشاف كل التمفصلات من الفكرة المجردة حتى ابعد اطرافها الحسية** . واذا كان المبدأ الذي يرتكز عليه منهج الجدل هو **مبدأ المماثلة او المقايسة (analogie)** ان (أ) هي بالنسبة الى (ب) كما ان (ج) بالنسبة الى (د) والعكس واذا كان يتوجب على افلاطون ان يطوف الكائنات ويستنفذ الواقع حتى يأخذ وعيا بهذا التطابق فان **ارسطو** ، الذي بنى القياس كشرط للعلم واعتبر ان الجدل الافلاطوني هو **قياس عاجز** لان نتائجه تبقى عامة جدا ، قد حد من تطوافه الكائنات والواقع وشاء لا ان يتابع التطابق بين اوجه الوجود الكثيرة وان يتابع المشاركة بين الحسي والذهني بل فضل ان يحصر منهجه في البحث عن الصفات المشتركة عبر مبدأ الامتداد (ext emsion) متابعا امتداد وضيق الصفات المشتركة بين الجنس والنوع والفرد .

(١) المرجع السابق ص ٨٠ .

فالقياس يصل الى ماهية الشيء عبر الحد الاوسط الذي يعني الامتداد والضيق او الصفة الماهويـة .

المقدمة الكبرى : كل الحيوانات فانية

المقدمة الصغرى : ولكن كل الناس هم حيوانات

نتيجة : اذن كل الناس هم فانون .

ان **الحد المشترك** بين المقدمة الكبرى والصغرى والذي يختفي في النتيجة والذي يضع للقضية الاولى ذات الامتداد الاكبر (فانية) حداً ذا امتداد اضيق (ناس) هو الذي يقدم الماهية وهي هنا حد الحيوان الذي يؤلف ماهية الانسان .

نستطيع أن نتبين اذن ، انـه اذا كان منهج الجدل **الافلاطوني هو « قياس عاجز »** عن ادراك الصفات فان القياس **الارسطي هو جـدل عاجز عـن** ادراك المفاهيم واذا كان لكل منهج مجاله **داخل نظرية المعرفة واذا** كان مجال الجدل عاما ، لادراك مفاهيم اوجه **الوجودومنهج المنطق** خاصا لادراك صفات اوجه الوجود فـان المنهجين **رغم الفارق الماهوي** بينهما يشكلان تقنية معرفية واحدة هي **المنهج المعرفي اليوناني** الذي هو منهج اكتناه جوهر الوجود وصفاته .

وهذا المنهج اليوناني : السقراطي ــ الافلاطوني ــ الارسطي يعتمد **طريقة واحدة في الادراك** ناشئة في الاصل عن تصور ان المعرفة هي معرفة الوجود وان في النفس ملكة خاصة هي العقل لادراك المبادىء الاصلية الاولية الفطريـة وان هذه المبادىء لايمكن ان تستخلص من المحسوسات ، ولابد لنا لمعرفة معنى وغاية هذا المنهج ان نميـز **طريقة الادراك** التـي يعتمدها :

ان المنهج اليوناني الافلاطوني او الارسطي شرط معرفي يفترض ان العقل والمعقول شيء واحد ، اي ان ادراكنا لشيء ماهـو بعينه الشيء

المدرك بوصفه عقلية او ذهنية ، ان فعل العقل وموضوع التعقل شيء واحد ، وبالتالي يكون **استعداد العقل هو حالة التحصيل .**

ونستطيع رسم خط بياني لحالة التحصيل هذه سواء كانت لتحصيل الافكار او لتحصيل الصفات ، حالة التحصيل هذه هي التي تصل العقل بموضوع التعقل حيث يتضح هذا المنهج كترجمة عقلية لاوجه الوجود : وظيفة هذه الترجمة ان تقبض على لحظة بارزة من لحظاته الا وهي **لحظة المشاركة أو التوازن** التي تأخذ صيغة المشاركة او التوازن بين الجزئي والكلي وهذه اللحظة هي (الفكرة) عند أفلاطون ، أو تأخذ صيغة المشاركة أو التوازن بين اللا تشكل والتشكل وهذه لحظة (الصفة) عند ارسطو .

لتوضيح **معنى المنهج المرفي اليوناني** ـ هذا المعنى الذي هو البحث عن لحظة المشاركة او التوازن ، نقرا هذا المقطع من محاورة « بارمينيدس » حيث يدور هذا الحوار بين بارمينيدس وارسطو :

بارمينيدس : متى يتغير الشيء ؟ اذ انه لايتغير عندما يكون في سكون ولا عندما يكون في حركة ولا عندما يكون في الزمن

ارسطو : بالطبع لا

بارمينيد : هذا « الاين » يكون عند التغير ، اليس امرا غريبا؟

ارسطو : ماهو ؟

بارمينيد : **اللحظة ، لان اللحظة تبدو تعني شيئا مثل نقطة انطلاق التغير في اتجاهين ، لاينطلق التغير من الثبات الذي يبقى جمودا ولا ينتج التغير من الحركة التي تضطرب ولكن ثمة لحظة تقوم بين الحركة والسكون دون ان تكون في اي زمن ، ومن هنا ياتي ، ومن هنا ينطلق التغير سواء من الحركة الى السكون او من السكون الى الحركة))(١).**

(1) **Platon . Oeuvres complétes , Parménide - P 545 . éd Garnier Paris 1963**

انـه في هذه « **اللحظة** » التي يتحدث عنها افلاطون والتي تقـوم بين الحركة والسكون دون أن تكون في أي زمن (اتجاه) يتم الصعود من الجزئي المحسـوس الى الكلي المجرد او يتم الهبوط من الكلي الى الجزئي او الانتقال من السـاكن الى المتحرك والعكس : كما عند فلاطون ، او يتم التحول من الامكانية الى الوجود ، من اللاتعين الى التعين من عدمالاكتمال اي اللاتشكل الى الاكتمال اي التشـكل عند ارسـطو .

وهذه « **اللحظة** » التي يتحدث عنها افلاطون في « البارمينيد » هي لحظة المنهج الجدلي القصوى كما انها لحظة المنطق الارسطي القصوى، ذلك ان الجدل الافلاطوني بحركتيه : الصاعـدة من عالم الحس الـى عالم المثل والهابطةمن عالمالكليات المجردة الى عالم الجزئياتالمحسوسة، والقياس الارسطي بمقدمتيه ونتيجته هما منهجان اي طريقان للوصول الى هذه اللحظة ، لحظة المشاركة او التوازن بين الجزئي المحسـوس والكلي المجرد ، بين صفة اللاتعـين وصفة التعين . ولقـد استطاع « **برغسون** » الكشف عن هذه الخاصية في المنهج المعرفي اليوناني حين قال :

« ان الصور او المثل لدى فيلسوف مثل افلاطون او ارسطومطابقة للحظات الممتازة او البارزة في تاريخ الاشياء وهذه اللحظات على العموم هي اللحظات التي تثبتها اللغة » (١)

ويتابع برغسون قائلا :

« والمفروض في هذه الصور وتلك المثل انها كطفولة الكائن الحي او شيخوخته تحدد الخصائص المميزة لدور من الادوار بالتعبير عن ماهيته

(١-٢-٣) برغسون « التطور المبدع » ص ٢٩٦ ــ ٣٠٠ ترجمة جميل صليباًاللجنة اللبنانية لترجمة الروائع ــ الاونسكو ــ بيروت ١٩٨١

اما مابقي من خصائص هذا الدور فهو مستغرق في حركة الانتقال من صورة الى اخرى وهو انتقال عديم الخطورة بذاته » (٢) .

« وهذه اللحظة التي تحتفظ بها اللغة للتعبير عن مجموع الظاهرة تكفي العلم ايضا مؤونة تحديد خواصها المميزة » (٣) .

يشبه افلاطون هذه اللحظة بحركة رقاص الساعة انها لحظةتتحرك من طرف الى اخر . بحيث انها بوصولها الى نقطة ما في هذا الطرف ترجع في الاتجاه المعاكس دون أن تبقى جزءا من ثانية بين الاتجاهين (٤)

ان منهج التهكم والتوليد السقراطي ، والمنهج الجدلي الافلاطوني والمنطق الارسطي .. تقنية فكرية تقود الى « اللحظة » التي تحقق الانسجام او المشاركة او التوازن بين : العدالة والبلاغة ، في المفهوم (سقراط) بين الجزئي والكلي ، اي المحسوس والمجرد ، في الفكرة (افلاطون) بين الامكانية والعينية ، في الصفة (ارسطو).

٢ ــ نقد (كبت « الذاتي » ضرورة معرفة)

هذا هو المنهج المعرفي اليوناني ، معناه وغايته ، تقنيته وهدفه ولكن ، اين هو **الفاعل** اي المفكر ، في عملية الفعل الفكري هذه في عملية البحث هذه عن لحظة المشاركة الموجودة بين حسية الغرض وتجريديته ، بين امكانه وتعينه ؟

ان ذات الفاعل ، الذي هو الفرد العارف في هذه العملية المعرفية تقف في الظل تتأمل سكون الكون وجريانه وتثبت بواسطة الجدل وحركتيه او المقولات وقياساتها ، لحظة المشاركة او التوازن وتثبتها باللغة .

(4) Platon . Parménide . p. 556 éd . Garnier 1963

ان الفاعل هنا الذي هو الفيلسوف اشبه ما يكون « بزينون » الذي يحمل مشعله في وضح النهار باحثا عن الانسان ، ان الفاعل الذي هو هنا سقراط او افلاطون او ارسطو او اي مطبق لطرقهم الفكرية هو كائن يتوجب عليه ان يحمل المنهج ـ الفانوس الذي يضيء لحظات الوجود البارزة ، لحظات المشاركة بين الجزئي المحسوس والكلي المجرد ، بين الامكانية والعينية ، ولكن يتوجب ايضا على الفاعل حتى يستطيع القاء الضوء على الموجودات ان يظل سائرا كما زينون ومشعله بيده دون ان يستطيع التوقف .. ان قدره كما يرتسم في هذا المنهج هو انارة عقلية دائمة للوجود ، اي تسميته وتعريفه حيث **تتحول عبر التثبت باللغة فوضى الوجود والتغير الى انسجام .**

وهكذا ، ليس « للذات » في المنهج المعرفي اليوناني من دور بل ان الشرط المعرفي لهذه التقنية انه لا يمكن تحققها كتقنية وتحقق الغاية المعرفية منها الا بكبت « الذاتي » في الفعلة .

بما ان المنهج المعرفي اليوناني يتميز بخصائص ثلاث :

ـ منهج كوني يكبت الذاتي
ـ منهج يساوي العقل بموضوع التعقل
ـ منهج يلاحق لحظات المشاركة او التوازن بين اوجه الوجود .

فان هذا المنهج هو منهج مستقطب اي متقطع وغير متتابع ، غير قادر على التقاط اللحظات المتتابعة ، وبالتالي فهو منهج حضور ينفي الزمان ويؤكد الحضور ، والفاعل اي المفكر يقف بعيدا وليس في احد طرفي (الذات او العالم الخارجي) انه مشاهد ، مقرر . والخط البياني الذي يرسم هذا المنهج هو الخط الافقي المتقطع الذي ينغلق افق تقطعاته على دوائر اللحظات المنغلقة او المتشكلة .

★ ★ ★

خط افقي للحظات بارزة او متعينة وغير متتابعة . خط افقي مفتوح لا ينته ابدا ، وتكاد لانهائيته تشبه **ابدية الحضور** فهو لم ينته ولا يستطيع ان ينته ابدا من ربط واقع غير منته بتعريفات وصفات ، من ابداع ادراكات جمالية للحضور (لوضع ، لموقف ، لصفة ، لتعريف) .

في علاقة
السياسي بالأديب

د. عبدالنبي اصطيف

بين السياسة والادب ، بين ممارس السياسة (السياسي) ، وممارس الادب (الاديب) وشائج لاسبيل الى انكارها او تجاهلها . ومهما كان منظور المرء في مناقشته لقضية ارتباطهما فانه لايمكن الا ان يقر بأن السياسة والادب كليهما نشاط انساني اجتماعي ، فعالية مرتبطة بالآخر The Other الذي هو باستمرار ماثل ضمنا او على نحو صريح في ممارسة كل من السياسي والاديب .

والواقع ان هذه العلاقة بين السياسة والادب تبعا للمنظور الماركسي (الذي يرى في العامل الاقتصادي المحرك الاساسي المحدد - وان لم يكن العامل الوحيد - للنشاط الفكري للانسان) **نظرية وتاريخية معا: نظريــة لكون كل منهما جزءا اساسيا من البنية الفوقية يتبادلان التأثير فيما بينهما من جهة ، ويخضعان لتأثير البنية التحتية او القاعدة .**

وتاريخية يشهد تاريخ النشاط الفكري الانساني عليها .

ولهذا ربما وجد المرء بعض الغرابة في لجوء شيــخ الماركسيـين العرب في لبنان الصديق الدكتور حسين مروة الى استحضار فكـر ارسطو في دراسته للعلاقة بين السياسي والاديب في المجتمع العربي في محاضرته الشيقة التي اتحف بها جمهور اللاذقية ودمشق في نهاية الشهر الاخير من العام المنصرم بدعـوة مـن اتحـاد الكتـاب العرب بدمشق(١).

وربما كان من اهم ما يلفت النظر في هـذه المحاضرة هو انها ، في تعرضها لجملة امور تتصل بالعلاقة القائمة نظرا وتاريخا بين الادب والمجتمع في الحياة العربية عبر العصور ،**اغفلت الامر الاساسي الـذي يفترض بها** ان تعالجه وهو « علاقة السياسي والاديب في المجتمع العربي». مما اوقع الدكتور مـروة في اشكالات عديدة اساسها فيما يبدو لـي عدم وضوح تصوره لموضوع بحثه اولا واضطراب عرضه لما بدا لـه انــه جوهر هذا الموضوع ثانيا . ورغم ذلـك كله فان هــذه المحاضرة مثيرة للتفكير في الموضوع والكتابة فيه ، وقد كانت بالفعـل الحافـز الرئيسي على تدويـن مجموعة من الافكار والخواطر عن علاقة السياسي بالاديـب في المجتمع العربي اقدمها للقارىء العربي مقدمة لدراسة هذا الموضوع الهام والحساس ، اردتهـا ان تكون هوامش على محاضـرة الدكتور مروة الهامة ، تاركا امر مناقشة المحاضرة نفسها الى المقالـة التاليـة .

الحقيقة ان العلاقة بـين السياسي والاديب في اي مجتمـع يمكن ان تكون واحدة من ثلاث :

١ ـ علاقة تطابق ، وذلك عندما يكون السياسي اديبا ، او الاديب سياسيا ، اذ يغدو الادب عندها موظفا لخدمة التطلعات السياسية لصاحب العلاقة ، وتصبح السياسة مطية لتحقيق الطموحات الادبية له .

٢ ـ علاقة تكامل ، وذلك عندما توافق رؤية السياسي وممارساته تطلعات الاديب المتصلة بمجتمعه .

٣ ـ علاقة صراع ، وذلك عندما تختلف رؤية السياسي وممارساته عن رؤية الاديب وتطلعاته . وبالطبع فان حدة الصراع بينهما تتحدد بمقدار درجة الاختلاف هذه .

والواقع انه ينبغي ان ينظر الى هذا الصراع على **انه مؤشر ايجابي وصحي في اي مجتمع . فالاديب** ، اي اديب ، **ملتزم اولا واخيرا بمجتمعه . وليس** من الضرورة **ان يمتد التزامه هذا ليشمل النظام السياسي السائد في هذا المجتمع الا في حالة تعبير هذا النظام عن تطلعات الغالبية الساحقة من ابناء هذا المجتمع** . من هنا كنا نجد دائما الصراع الداخلي ينتاب الادباء من الاعضاء العاملين في التنظيمات السياسية بين التزامهم بمجتمعهم من جهة ، وبين التزامهم بالتنظيم السياسي من جهة اخرى ، ورأينا ان هذا الصراع غالبا ما كان ينتهي اما بصمت الاديب ، واخلائه الساحة الادبية متفرغا لساحة السياسة،او انشقاقه عن التنظيم السياسي واتخاذ ادبه فيما بعد سلاحا لزعزعة مرتكزاته الفكرية الى غير ذلك .

وهناك امر آخر وهو ان **الاديب الحق** (ولكل اديب حق رؤية ما ، حتى لو لم تكن رؤية واضحة ومحددة) **يتطلع باستمرار نحو الافضل، ويرفض لذلك الواقع بسبب هذا التطلع** . ان هذا الطموح طموح انساني مشروع ، وان ذلك الرفض رفض انساني مشروع ايضا ، يمارسهما

الاديب ، ويباركهما مستهلكو ادبـه ، اذ هو رائد تطلعاتهم نحو ما هـو افضل وانقى على جميع المستويات .

وهذا ما يضع الاديب في مـوقف مبايـن لمـوقف السياسي . ان السياسي ـ **مالم يكن ثوريا** ـ يعنى اول مايعنى **بالاستقرار والحفاظ على الوضع القائم** لانهما يكفلان له الاستمرارية في ممارسة دوره من جهـة، وتحقيق تطلعاتـه من خلال تسنمه للسلطة من جهة اخرى . وهـذان مشروعان ايضا من وجهة نظر السياسي بالطبع ، ومتفهمان من وجهتي نظر الاديب وابناء المجتمع من ناحية اخرى . **فالمجتمـع اي مجتمـع بحاجة الى درجة معتبرة من الاستقرار يستطيع من خلالها ان يفكـر في امر نفسـه ، ويتانى في التفكير ، وان يخطط بعـد ذلك لمستقبله ، وينفذ مايخططه ، ويرقى ويتطور .**

والحقيقة ان **عبقرية السياسيين البارزين في تاريخ البشرية كانـت تتجلى دوما في خلق نظام يجمع مابين عنصري الثابت والمتغير : الثابت الذي يكفل الاستقرار والاستمرارية للمقومات الاساسية للمجتمـع، والمتغير الذي يضمن ارضاء نزعة التطوير والتحسين الموجود لـدى الكائـن البشري .**

من هنا فان القضية المطروحة ليست هي اثبـات علاقة السياسي بالاديب في المجتمع بشكل عام ، والمجتمع العربي بشكل خاص ، بمقدار ما هي تحديد **لطبيعة** هذه العلاقة من خلال :

١ ـ استقراء انماطها الموجودة بالفعل عبر قراءة مزدوجة للتاريخين السياسي والادبي في المجتمع العربي من جهة ؟

٢ ـ واستشراف انماطها الممكنة بالقوة ، وذلك **برؤية مستقبلية،** تأخذ بعين الاعتبار واقع الامة العربية والتحديات المختلفة التي تواجهها على مختلف المستويـات ، وتطلعاتها ايضا من جهة اخرى .

* * *

وربما كان السؤال الاساسي الاجدر من غيره بالتصدي هو :

هل الفعالية السياسية **فعالية تابعة للفعالة الادبية** ، أم ان **الفعالية الادبية هي الفعالية التابعة للفعالية السياسية (٢) ؟.**

في الاجابة عن سؤال كهذا ينبغي للمرء ان يتذكر ان الفعاليتين السياسية والادبية **فعاليتان انسانيتان** . ولكنه ينبغي ان يتذكر ايضا انهما **متمايزتان** . وفي دراستنا لطبيعة العلاقة بينهما يجب ان ننظر في تشابههما وفي تمايزهما معا .

ان الادب فعالية انسانية ، كما قدمت ، ولكنه يتجسد أساسا في **انشاء لغوي** ، يقرؤه الناس اذ ينشر بصورة من الصور . ان هذه **الخصيصة المحددة لطبيعة الادب** تجعله في موقع متميز حقا . وبالطبع فان الانشاء اللغوي الذي توظف فيه اللغة على نحو معين ـ جمالي أساسا ـ يمكن ان يتخذ أشكالا مختلفة نصنفها عادة تحت نوع ادبي معين او آخر ، ولكنها جميعا تبقى انشاء لغويا له مواصفات معينة

ولكن ماذا عن اهمية هذا الانشاء ؟ ·

ان اهمية الادب **لايمكن** ان تقاس بكونه مجرد انشاء لغوي توظف فيه اللغة توظيفا جماليا ، **فنحن غالبا ماننلجا الى مقاييس فوق ادبية، اجتماعية ، او سياسية ، او فكرية ، او ثقافية ، او حضارية ، او نفسية ، او دينية** الى غير ذلك ، في معرض الحديث عن أهمية عمل ادبي ما . ومعنى هذا ان **المقاييس السياسية يمكن ان تكمن وراء اهمية العمل الادبي ، اي ان البعد السياسي للتجربة الادبية هو مايعطيها عظمتها ويحدد قيمتها احيانا** . وبعبارة أخرى ان الادب في هذه الحالة **يتكىء على المضمون السياسي في اهميته ، ويدين له دون غيره بهذه الاهمية .**

على اي حال اننا ينبغي ان نتذكر دوما اننا نتحدث عـن الادب: صحيح ان «**عظمة الادب لايمكن** ــ كما يقول اليوت ــ **ان تحدد بالمقاييس الادبية وحدها** ، الا اننا يجب ان نتذكر « **ان تحديد ما اذا كان الادب ادبا اولا ، لايكون الا بالمقاييس الادبية وحدها** »(٣) .

واذا ماانتقل المرء الى السياسة فـانـه يجد انها فعالية **انسانية** ايضا . ولكن تجلياتها تختلف عن تجليات الادب . وممارستها تتنـوع تنوعا ملحوظا ، وحصيلتها في النهاية قرار سياسي يحقق مصلحـةمعينة يصدر من خلال مؤسسة معينة ، وينفذ من قبل المؤسسة نفسها ، او مؤسسة اخرى ترتبط معها بالبنية الكلية للمجتمع الذي يمسه هـذا القرار .

ومايهمنا في اشكال الممارسة السياسية وتنوعها ، شكل واحد هو **الشكل الانشائي** ، اي **الانشاءات اللغوية السياسية التي تقترب ــ اذ** تستخدم الاداة نفسها ، **وهي اللغة الطبيعية من الادب** .

والواقع ان الصلـة هنا وثيقة بين هذا الشكل من اشكال الممارسة السياسة وبين الادب ، وهما يتبادلان التأثير على نحو صريح وآخـر ضمني : وبشكل مباشر وآخرغيرمباشر .بلان الامريصل في كثيرمن الاحيان الى دراسة بعض **الكتابات السياسية على انها ادب ربما تطفى فيهـا الرسالة السياسية ، ولكنه يتمتع بجميع المقومات التي نتطلبها في اي ادب**

والواقع ان احـد الاسباب الكامنـة وراء هـذا الامـر هـو ان **صانع الانشاء السياسي يستخدم الكثير من تقنيات الادب وأساليبه واعرافـه واجراءاته وذلـك بغرض تسهيل ايصال رسالته الى الجمهور المتلقي لـه ، واقناعه بها ، ومن ثم تعبئته كقوة فاعلة من اجل تحقيـق الرؤية التي يتضمنها هذا الانشاء ، هذه الرؤيـة التي هي بحاجة دومـا**

الى اداة تنقلها من طور القوة الى طور الفعل ، من مرحلة الامكان الى مرحلة التحقق .

وكما تقترب السياسة من الادب ، في هذا الشكل المحدد من الممارسة السياسية ، شكل الانشاء اللغوي السياسي ، فان **الادب يقترب من السياسة عندما يحمل رؤية ما للمجتمع الذي ينتج فيه ، رؤية قد يتبناها السياسي ويعمل على تحقيقها من خلال المؤسسة السياسية التي يمارس نشاطه من خلالها .**

والحقيقة ان هذا **البعد السياسي في الادب هو مكمن التجاذب والتنافر بين السياسي والاديب** ، خاصة وان العمل الادبي يحتمل في كثير من الاحيان **تفسيرا سياسيا معينا** قد يروق او لايروق السياسي، وقد يتفق مع رؤيته للامور ومنظوره للاشياء او يختلف معهما. من هنا كان سعي السياسي الحثيث الى ممارسة نوع من **الرقابة على الانتاج الادبي** ليكفل سيادة نوع معين من الرؤية السياسية والاجتماعية للاوضاع السائدة . ومن هنا ايضا كان سعي الاديب الى **الافلات من هذه الرقابة** بكل اشكال الترميز ، والاستعارة الموسعة ، والاساطير، والخرافات ، وما الى ذلك من اساليب التعبير غير المباشرة .

ومعنى هذا ان **السياسي ضمنا يسعى الى استخدام الاديب،** يوظفه من اجل تحقيق مسعاه السياسي ، ويفيد منه في تعبئة القوى السياسية الموجودة على الساحة ودفعها لانجاز اهدافه وكذلك فان **الاديب يسعى ضمنا الى استخدام السياسي**والافادة من التسهيلات والمؤسسات المرتبطة به،من اجل دفع اغراضه الادبية وفوق الادبية Extra - Literary وتسهيل مهمة سيادة فكر ادبي معين ، يتبناه ، في المشهد الثقافي ، فكر يسوغ ابتاجه ويرفع منه ، ويسمو بقيمه .

هــوامش

(١) انظر د. حسين مروة

« علاقة السياسي بالاديب في المجتمع العربي » ،

البعـث (دمشق) ، العـدد ٦٦٥٠ ، ٢٠ – ١٢ – ١٩٨٤ ، ص٩ ، و العـدد ٦٦٥٢ ، ٢٢ – ١٢ – ١٩٨٥

وقد أعيد نشرها في الكاتب العربي (دمشق) ، السنة الثالثة ، العـددالتاسع، ١٩٨٤ ، ص‌ص ٧ – ١٧ .

(٢) من الجدير بالذكر ان الدكتور حسين مروة يشير ، طبيعة هـذه العلاقة اشارة مقتضبة في معرض اجابته على سؤال وجه من قبل السيد وائل بركات وهو : « هل يمكننا ان نقول بان السياسة او الادب ، احدهما يتبع الاخـر ؟ » .

يقول مروة :

« لا أوافق على مسالة التابع والمتبوع في الادب والسياسة ، فلا السياسة تابعـة للادب ولا الادب تابع للسياسـة . فلكل منهما ميدانه ، واذا اجتمعا في عمـل ادبي ، فالابداع الفني هو الاساس ، لكن لا على كونه تابعا او متبوعا بل على اساس أن العمل الابداعي يجب ان يكون اولا ، وبالذات عملا فنيا جماليا ، والفكر السياسي الذي يعبر عنه هـو مادتـه ومضمونـه : المتحولان الى تشكيل فني جميل » .

وانظر : وائل بركات ، « لقاء مع الدكتور حسين مروة » ،

البعث ، العدد ٦٦٥٢ ، ٢٤ – ١٢–١٩٨٤ ، ص ٩

(٣) انظر ت .س. اليوت ، « الدين والادب » في ويلبرسكوت ، خمسة مداخل للنقد الادبي ، كتب كولير ، نيويورك ولندن ، الطبعة السابعة ١٩٧٤ ، ص ٤٣ .

الفعل الإبداعي
في جدلية تلقيه وكتابته

عبدالعزيز بن عرفة

الكتابة الإبداعية
بين حساسية المرحلة ومعادلها الفني (او التقني)

يمكن ان تقاس حرارة او نبض كتابة ابـداعية لمرحلة تاريخية معينة اذا توفرت ابداعية التلقي . فالى اي مدى كانت كتابتنا ابداعية يعني جدليا الى اي مدى كانت قراءتنا ابداعية ؟ غير اننا في مرحلتنا التاريخية هذه ، ما زلنا نكتب الاثر « الابداعي » وكاننا نسجل حضورا صحفيا ، شعاراتيا ... لاشك وان حساسياتنا الحالية تختلف عن حساسية الاربعينات، لاشك وان العلاقة التي نقيمها مع العالم في هـذه المـرحلـة غـيرهـا تلـك التي اقامهـا السرياليون

او الومزيون او الرومنطقيون . نحن دائما نتألم ، نفرح ، نسأم ، يسكننا الرعب والتناقض ولكن على طريقتنا الخاصة . ذلك ان حساسية الذين سبقونا وجدت وقبضت على معادلها الفني بتجريب « التكتيك » الـذي يحتضنها . اما فيما يتصل بتأسيس « تكنيك » يمسك باغطيتناهذه وبكون حدثـا وشاهدا شكليا يحصر خصوصية حسها فالاشكالية تبدو جد معقدة . هي اشكالية الكتابة الحالية ، اشكالية المأزق التكتيكـي (او الفني) الذي تردت فيه . وهذا النص محاولة لتشريح هذه الاشكالية والوقوف عند مأزق الكتابة الحالية . هي كذلك محاولة في ارساء قراءة او مدخل لارساء قراءة تلتقط الفنيات او العناصر التكتيكية التي يزخر بهـا الاثر الابداعي قصد النفاذ الى جوهر العملية الابداعية ومتابعتها بعين وبصيرة المتفحص والمتقصي لشبكية خيوط نسيجها المتداخل .

فمهما كان المضمون الانطولوجي (البنيـة النفسية اللا واعية) او الاديولوجي (النسق الفكري) الذي ينطلق او يصدر عنه صاحب الاثر فابداعية الكتابة تتحدد اساسا بمدى سعيها لايجاد معادل فني ينقذهـا مـن سلطة المباشرية الصحفية ، والقصديـة الميتافيزيقية وكذلـك التقريرية المنفعيه

فعندما اصرخ على طول الصفحات التي اخبر"ها انا متناقض او انا متألم الخ . . . فانني لا أكون كاتبا بل صحفيا مباشريا . وفي هـذاالاطار سنشير الى بعض النماذج الكتابية التي تأسس مضمونها عبر تكنيكهـا ونسيجه الفني وليس عبر ماتقوله مباشره

ما الهدف الى قولة الكتابة	المعادل الفني
المدلـول	الدال (دال ممكن)
كتابـة روايـة تتضمن	استعمال طول النص السردي
اشخاصا سلبيين	المفعول بـه وخلوه مـن استعمـال الفاعل

الدال	المعادل الفني (ممكن)
قصيدة لجاك بريفر	ـ استعمال ضمير الغائب
التواصل بين الاشخاص منعدم	(الغاء ضمير المتكلم وضمير المخاطب لانهما يعبران عن الحضور والتواصل) ـ استعمال كذلك الافعال غير المتعدية
طنين في الرأس وتبعثر حسي وفكري	الجمل في سياقها وتتابعها تتزاحم
فكرة الفوضى	فوضى الكلمات وتبعثر الجمل

ونحن في هذا الصدد نشير كذلك الى ان مايقال عن الكتابة يقال كذلك عن كافة النشاطات الفنية الاخرى ، فاللوحة الزيتية لها تقنياتها تنجزها ، تنجز معادلها الفني عبر توظيفها للبرسبكتيف « Perspective » ولفجوات الضوء والظلال ، للالوان والزوايا الخ . . .

النص الابداعي وتجربة التخومات « L'expérience des limites »

النص الابداعي معلق بين فضاءين فهو ليس تجليا انطولوجيا كما يفعل المتصوفة ، وهو كذلك ليس بالبنية اللغوية الواضحة والجاهزة بل انما هو تجربة « البين ـ بين » « L'expérience des limites » انه تجربة الفراغ والبياض والموت ، تجربة اللحظة الفاصلة بين الانطولوجي الصوفي الصرف والمرفولوجي اللغوي الجاهز ، ينشأ عند التخومات ، لانه خطوة نحو المجهول : هذا المكبوت المترسب في لاوعينا . فالابداع يقاس بمدى كشفه عن المكبوت (اي المجهول) . لان النص الابداعي يقيم صراعا اوديبيا « Oeudipien » ولحظة الدخول في عالم اللغة هي لحظة الدخول في عالم الاب . (الانسان محكوم عليه بالعيش داخل عالم الرمز اي عالم اللغة وعالم اللغة هو عالم الاب) . وكي تحدث عملية قتل الاب ليتحقق فضاء الرغبة الشاغب لكل سلطة فان الكتابة

تصطدم باللغة كنسق سلطوي تهدمها من داخلها وتعيد صياغتها ، فالنص الادبي يحاول أن يقول المجهول ولكن كيف ؟ ان النص الادبي اي فضاء الكتابة يتكون من نص سائد متضمن هو بدوره لنص او نصوص (حسب اجتهاد المتلقي) في تناقض وفي صراع معه. فالمعنى المباشر « Sens dénotatif » الذي تنسجه الكلمات في تعاقبهـا التزامني الآني « Syntagatique » متضمن لمعاني حافـة « Sens dénotatif » تحتوي على حقل معنوي او دلالي « Champ Sémique » لاتدركـه انت ــ كقارىء او متلقــ الا اذا توقفت عند الحقل الدلالي الحاف واستوفيت جل ايحاءاتـه بربط الحقل الدلالي لكل كلمة بالحقول الدلالية الاخرى لبقية كلمات النص. غير ان النص الابداعي لايقول مجهوله عبر الحقل المعنوي او الدلالي فحسب بل عبر الايقاعات التي يحدثها تواتر كلماته وعبر كيفية صياغة تراكيب الجمل وتعاقبها . كما انـه قد يضاف الى هذا مساهـما في انجاز النص كيفية احتلال الكتابة للمساحة البيضاء اقـد كيفية تواتر الفقرات وتعرجاتها اي توبوغرافية النص من استعمال للنقاط والفواصل الى ترك البياض والفضاءات والعملية تبدو عند نهاية المطاف كالآتي :

ا + ب + ت

في معناها كلمة + كلمة + كلمة

اودلالتها المباشرة ــ ــ ــ

دلالتها   توجد الكلمات حول دلالـة

الايحائية «ــ» «ــ» «ــ» حافـة انـه المجهول الذي

او معانيها «ــ» «ــ»ــ«ــ» تبحث عنه الكلمات : تلتقي وتتوحد

الخاصة «ــ» «ــ» «ــ» عنده ، توحي بـه ولا تقوله مباشرة

ومجهول النص لا يكتشف الا عن معادلة جبرية حسابية

ا + ب + ت = مجهول النص

$$a + b + c = x$$

زمن الكتابة بين حاضرها وحضورها

الواقع لايدرك مباشرة .
الواقع يدرك كبنية وعي ... وعي بـه
والسؤال بنية وعي
فدراسة الواقع تحيل على دراسة بنية الوعي به
لهذا كتب هيغل « فنيمولوجية العقل » ـ
« Phénomonologie de l'Esprit »

ترجمة مصطفى صغوان ، وكتب فرويـد « علم الاحلام »
« La science des rêves »

كمدخل لدراسة بنية اللاوعي ، ترجمة مصطفى صغوان أيضا . ونحن نعرف ما لهذين الكتابين من دور في تقدم الانسانية والوعي بواقعها واذا كان السؤال هو بنية وعي فالحلول في حاضرنا يعني الا تكـون غائبا عن الاسئلة التي تطرحها الحداثة كبنى وعي لحاضرنا في حقولها المختلفة كاللسانيات واسئلتها كوعي باشكاليات اللغـة او التحليـل النفسي اللاكاني الحديث مثلا .

وزمن الكتابة : الحاضر

فكيف ندخل اسئلة الانسانية كوعي بحاضرها (بنية الوعي الحالية) الى فضاء الكتابة لتسجل حضورها وعدم غيابها ومواكبتها لمرحلتها؟ ذلك ما يحقق للكتابة اليوم انسانيتها كتواصل مع حاضرها مما يجعلها نشاطا صعبا اذا ارادت فعلا ان تكون هي ولا شيء ، آخر غيرها .

تبدأ الكتابة اذن في الزمن الحاضر .

فتلغي الماضي والذاكرة نسبيا ـ ربما ـ

وعندما اشرع في الكتابة الآن واكون في هذه اللحظة احتسي قهوةاو ادخن سيجارة او يعبر فضاء مخيلتي شبح امراة ، فهي تحتضن هذه الامور جميعها ، لان الكتابة لاتقمع التجربة في حضورها وحاضرها ، فتكتب الزمن الحالي لا تكبته ولا تلغيه ، بل هي حركة نحو الآتي عبر ما يحدث « الآن » . ولانها كذلك فهي لا تحيل على شيء سبقها اذ لا تكتب عن حساسية ما مضى بحساسية « الآن » . لان الكتابة تفعل ماتقول

« Dans l'écriture le dire est un faire »

والكتابة فعل في اللغة .

فاللغة في بناياتها الاستقرارية حارس أمين للسلطة في مفهومها الواسع والعريض ، لانه ليس هنالك من مضمون ثقافي او ايديولوجي الا وهو متشكل في بنية لغوية . فالحفاظ على البنية السكونية للغة يعني الحفاظ على سلطة المضمون الثقافي الايديولوجي السائد .

ولا يتغير سلوكنا اليومي الا بتغير المضمون الثقافي والايديولوجي او حتى الاسطوري المترسب في وعينا ولا وعينا .

ولا يتأتى هذا التغير في المضمون الثقافي الا باحداث علاقات جديدة في صلب اللغة كمادة شكلية .

ومن هنا ، نرى السلطة تحرص على هيمنة ايديولوجيتها بمحافظتها على سكونية اللغة والاحتراز من كل فعل ابداعي يمس بهذه السكونية .

فما حصص « شناب » الاذاعية في شهر رمضان

و « قافلة تسير »

و « حديثنا قياس »

و « شعر المدح »

الخ ... الا نماذج شاهدة على ما توليه السلطة من عناية للحفاظ على هيمنة ايديولوجيتها عبر المحافظة على سكونية البنية اللغوية .

ومن هنا ، وفي هذا الاطار تطرح مسألة الديمقراطية ، ومن هنا أيضا وفي هذا الاطار تصبح المسألة الابداعية سياسية .

فيظهر جليا ما للعملية الابداعية من تأثير فالساحة الوطنية تسيطر عليها الذهنية وردود الفعل السائدة المستبطنة في شكل سلوك لغوي مترسب في ذاكرتنا ولا وعينا .

والفعل الابداعي كارادة تاريخيةتحاوب الاشكال والمضامين السائدة . لا تحقق نجاعتها الا بمدى تخلصها من الدوران في فلك السائد اي متى حققت حضورا مركزيا وغادرت مواقعها الذيلية .

فالكتابة اليوم لم تعد تهتم بالحديث عن ماسي الاحذية ، عن الفلاح والعامل عوض الحديث (أو الاهتمام) عن مدح السلطة الحاكمة او رؤساء البلاطات والقصور الخ .. المسألة الكتابية اليوم ــ وهي كما اسلفنا بنية وعي ــ لم تطرح في اطار تحديدات جغرافية مكانية ــ يسار (ثوري) ويمين (رجعي) . فوق (بورجوازية) تحت (شعب) بل اصبحت تطرح في اطار علاقة الانا بالاخر .

ان البورجوازيين انفسهم اليوم يفرزون العديد من المبدعين ، وهؤلاء يلغون انفسهم وذواتهم الطبقية فيما ينتجون من نصوص عبر حركيتها الابداعية .

الكتابة واشكالية المعنى :

ان المعنى هو الميتافيزيقيا الحديثة ماتت بموت الاله القديم ، وقيم الخير والوحدة الخ ... فلقد اشار نيتشه الى ان الابداع يبدأ مع الشيطان وقوى الشر التدميرية وليس مع الاله ، لان « الاله » خلق الحب ، والحب تقليد وتوحد في الاخر في حين ان الشيطان أرسى الحقد ، والحقد تفرد وتجاوز . ففي فقدان طاقتنا الحاقدة فقدان لطاقة التغيير والتفرد فينا . والذي ادركته حرفة الادب هو بالضرورة

من احفاد الشيطان يتوكل على بركته ويسير على هدى الحقد والشــر والتدمير . لهذا ندرك لم يسـمي بودلير مجموعته الشعرية « أزهار الشر » « Les fleurs du mal » وليس حسب ترجمة البعض « ازهار الشوك » كما ان جورج باتاي اطلق على كتابه اسم «الادب والشر» « La littérature et le mal » ونحن نعرف الى اي مدى تولي الحداثة الاوربية مكانـا لارتو وباتاي ونيتشه وبلانشو وأكبر شـاهد على ذلك كتاب جوليـا كريستيفا الاخير الصادر عن «تل كال» « Tel quel » والمسمى «الرعب: مطارحات حول النجاسة » « L'horreur : un essai sur l'object » .

والكتابة في هذا المضمار ايضا فعل لازم غير متعد . فهي لا تكتب شيئا بل تكتب الفراغ « اللا شيء ». وهذا ما يميزها عن المقالة الصحفية. اذ انها تتدفق فيها اللغة الى مستوى الوسيلة الاخبارية وهدفها تبليغ فكر أو معنى . لكن الكتابة الابداعية تأسس اللغة كانجاز فني يجعلها لا تقول ولا تعي الا ذاتها ولا تحيل على ما هو خارجها . فالابداع الفنـي يحارب كل نفعية وكل عقلانية ويعمل من خلال حركيته هذه على اخفاق استراتيجية مثل هذا المشروع النفعي .

لهذا فالاثر الابداعي ليس أثرا ابداعيا بما يتضمنه مـن معان أو محتويات فكرية فالقصة ليست قصة بما تتضمنه من مضمون ايديولوجي والقصة ليست قصة بمدى تطابقها مع نمطية كتابية تحددها سلفا . انها بما تطرحه من اشكاليات قصصية على مستوى اللعبة السرديـة فالبرتو مورافيا مثلا يسرد في قصته « الانتباه » الاحداث السياسية التي تجري في الشرق يتولى تغطيتها صحافي يساري . غير أن الاشكالية التي تطرحها القصة هي: هل يستطيع السرد ان ينقل الحدث بموضوعية لانه بنية وعي ايديولوجي. لكأن الحدث يزول من التاريخ ، أما الذي يبقى فهو شكل من أشكال الوعي به قد يختلف هذا الشكل من شخص الى آخر حسب بنية وعيه ، اي بنية السرد التي تتولى ايراده ونقله وهي

تدخل في تركيبتها عدة عناصر قد يطول شرحها وتفكيكها في مثل هذا المجال .

وما يقال عن القصة يقال ايضا عن الشعر ، فهو شعر بما يطرحه من اشكاليات في اطار نشاطه هو وليس بما هو خارج عنه فلوركا مثلا – الشاعر الاسباني المعروف – طرح اشكاليته كالاتي : كيف يمكن لي ان اكتب قصيدة تستغرق عدة صفحات يسود خلالها العنصر الشعري دون ان يداخله عنصر غريب عنه كالسرد مثلا ، فلاحظ انه لا يتسنى له ذلك لانه لا يمكن للقصيدة ان تستغرق مثل هذا الطول دون ان يداخلها النفس الملحمي ، ولا يمكن للنفس الملحمي ان يبنى ويتشكل الا عبر السرد . فأختار حلا : سرد بعض الحكايات البسيطة التي لا مغزى ولا هدف من ورائها ولكنها ضرورية كي يتشكل عنصر الشعر عبر حركية سردها .

فأنت لا تستطيع ان تورد طباقا او جناسا او استعارة او اي تكنيك بلاغي دون ان يداخله العنصر الاخباري ، فعندما تخترق كليشهات سائدة كـ : « الثلج ابيض » بقولك « الثلج اسود » فهذا فعل بلاغي ، تدمير لبنية او سلوك لغوي سائد ولكنه متضمن في نفس الوقت مضمونا اخباريا ، قد لا يكون الفعل الكتابي في حاجة له ، لان المهم بالنسبة الى الكتابة الابداعية التي لا تخلو من بحث في الجمالية ليس المضمون الاخباري بل الفعل اللغوي او البنية الفنية .

. والمتأمل اليوم في شكل وحركية الكتابة الحالية في وطننا العربي ، يلاحظ انها استوفت عدة عناصر منها :

– اولها ان الكتابة غادرت فضاء « المفاهيم » لتندرج في جو اكثر حرية واكثر معاناة ، هو الفضاء الفسيولوجي ترتعش بارتعاشات الجسد وتتداخل مع منحنياته ومنعرجاته تنشر ذبذباته وايقاعاته على الورق .

ــ ثاني هذه العناصر ان الكتابة تجاوز لكل سلطة سواء كانت نظاما اجتماعيا او نمطية كتابية كنائسية متحجرة . فهي انقلابية استفزازية .

ــ ثالثا انها تحاول ان تصطدم باللغة كجدار ووجود الكلمات لم يعد وجودا لتسمية الاشياء والعالم بل اغتصابا له . الكلمة في الكتابة الحالية تحاول ان تأخذ مكان الاشياء لتصبح هي يؤكد ذلك :

انتاج محمد عمران في ديوانه الاخير : كتاب « **الملاجة** » .

والياس خوري في روايته : « ابواب المدينة »

مقابل هذه الكتابة التي تطرح هذه الاشكاليات نشهد اليوم نقدا يحاول ان يكون في مستواها يمثل ذلك كمال ابو ديب في كتابه « **جدلية الخفاء والتجلي** » ، الياس خوري « **نقد الشعر** » « **الذاكرة المفقودة** » ، زوجة ادونيس خالدة سعيد « **حركية الابداع** » الا ان الكتابة اليوم لها ان تقول لا « صخب الصمت » وانما حركيته ، فزيولوجية الجسد وهو يصرخ ويتالم ساكتا . للكتابة اليوم ان تتخلص من كل الثقل اللغوي المتخم الذي يثقل جسدها اي ان تبحث في جوهر حركيتها .

مازق الكتابة الحالية :

يتحدث العديد من الكتاب العصريين عن خصوصية وتفرد سياستهم . الا ان هذه الحساسية المتوهمة لا نعثر ولا نقتفي لها عن اثر في تشكلها عبر معادلها الفني وصياغته كانجازات تكنيكية . اذ لا يفتأ هؤلاء يجترون تقنيات جاهزة وسائدة كالتقنيات السريالية او الرمزية . تلك التقنيات التي وجدت في مراحل معينة لصياغة حساسية قد وقع تجاوزها لانه لا وجود لحساسية جديدة الا في شكل ومعادل فني جديد . كما انه ليس هناك من فائدة في ان نستجلب احدث التقنيات الكتابية الغربية كتجربة هي تجربة حساسيتها . لها خصوصياتها وتفردها وكل ما

يميزها عن خصوصية حساسيتنا ، فتكون اذاك كالكساء الفضفاض تقحم فيه حساسيتنا اقحاما باسم المعاصرة والحداثة دون ان تتمازج هذه التقنيات بتجربة حساسيتنا ودون ان تشكل ظاهرة لعملية واحدة : تشكل وحركية الظاهرة الفنية هي ذاتها تشكل وحركية الظاهرة الحسية .

أن تفتحنا على الغرب كحوار مع حاضرنا لازم مرغوب فيه لكن دون أن نسقط في جلب العلب الثقافية الخالية من حرارة التجربة الحسية . فلا نمسك عندها الا بالجانب الخاوي منها جانب « البريكولاج » اللغوي .

* * *

الغنـــــائيـــة

في أغنيات لقمر الطفولة

خليل الموسى

صلة الشعر بالغناء والموسيقى قديمة عند العرب وربما عادت الى البدايات الاولى ، وقد اختلف النقاد القدامى في اي هذه الفنون اسبق الى الظهور بالاضافة الى الاختلاف في المصطلحات ذاتها ومتى يجوز ان نطلق على الشعر او الغناء . او الموسيقى مصطلح ((الغنائية)) « Lyrisme » ويذهب بعض ارباب الموسيقى في تفسيرهم لنشوء هذه الفنون الى ان الانسان القديم لم يعرف من هذه الفنون الا البدايات ، فالصوت المترنم الذي يعبّر عن شعور داخلي يجمع بين فني الشعر والغناء ، اما التصفيق باليدين او الصفير فذلك يعني بدايات الموسيقى ، ثم بدات هذه الفنون، تميل مع الحضارة الى التعقيد والتقدم شيئا فشيئا ، فوضعت القواعد وصنعت الاوتار واستخدم الانسان الاول التراتيل الجماعية في صلواته الاولى .

والغنائية سمة من سمات الشعر العربي لاتخلو منها قصيدة من قصائده ، وهي تتغلغل حتى في المسرحيات ، وقد كان شوقي يتغنى في مسرحه الشعري ، واثرت هذه السمة في بنية القصيدة تأثيرا بالغا، فحسنت موسيقاها الخارجية والداخلية والقوافي والفاظ الشعر واسلوبه ، ولذلك قيل عن البحتري : « اراد أن يشعر فغنى »و « اغنيات لقمر الطفولة »(١) مجموعة يتغنى فيها الشاعر ميخائيل عيد بالطفولة والزمن والمراة والحب والوطن والحياة ، ويمزج احيانا بين هذه وتلك بشفافية عذبة وغنائية صافية وتلقائية وصدق وعفوية.

يغني الشاعر للطفولة القادمة المتجددة غناء شجيا وهو يؤمن بتجدد الطفولة سواء اكان هذا التجدد في الحقيقة ام كان في الحلم، في الواقع ام في الذاكرة ، في الماضي ام في المستقبل ، ويتوجه الى اطفال اليوم واطفال المستقبل برؤيا تفيد انهم سيكونون افضل مما نحن عليه ، متجردين من انانيتنا واطماعنا ، وهو يمزج بين غناء الطفولة وغناء المراة مزجا جميلا ، وكان الطفولة والمراة وجهان لعملة واحدة الحب والبراءة ، او الضياع واللقاء ، ويحل احدهما احيانا محل الآخر:

اهتف بفرح :
ايتها الطفولة التي اضعتها !
متى اصبحت امراة رائعة ؟ (٨) .

وقد يمزج بين المراة والطفولة احيانا على طريقة السرد القصصي والاسلوب الشعري من خلال الوصف العفوي والابتعاد عن التنميق كما في قوله :

وراء كومة من الايام
يختبىء قمر الطفولة
كومة الايام تبدو قاتمة

والطفولة تتالق في الذاكرة
حتى لأخالها
ستفتح الباب بعد لحظة
وتدخل مندفعة
مثل طفلة تورد خداها
وفي عينيها مايشبه البكاء

لان رفيقها
شدّ بكلتا يديه ضفيرتها
وافسد الشريطة الجميلة (٥) .

وصلة الشعر بالغناء والموسيقى تقابلها صلة اخرى في المجموعة وهي صلة الماضي بالحاضر والمستقبل ، فالشاعر يعود دائما الى الايام الجميلة والينابيع التي مايزال يستقي منها احلامه وتفاؤله ورؤاه ، وهذه الايام هي ايام الذاكرة ـ الحلم ، او الذاكرة ـ الينابيع ، فالاجمل دائما مامضى . وتختلط الازمنة او الطفولة الواقعية الخارجية ، الطفولة التي تقابل مسيرة الزمن والتي تعد دقائقها وايامها ، نعدها في جداول العمر وجداول اللوغاريتمات ، ويقفز العمر في لحظة معينة الى رقم جديد ، ففي كل ذكرى ميلاد يكبر الانسان عاما جديدا او يسجل عداد العمر رقما جديدا ، اما طفولة الشاعر فهي مختلفة لانها ليست للاحصاء وهي تقف عند لحظة محددة ويتجه سهمها دائما الى الطفولة المقيمة دائما في عواطف الشاعر ومخيلته ، انها حركة الكل في الشاعر ، حركة الداخل والشباب المتجدد :

تجاوزتني الطفولة
ولم يمنحني الزمن بديلا
اصبح في اعقاب طفولتي الراحلة :
ـ الن نلتقي ابدا ايتها الصديقة ؟
اسمع همساً
الطفولة لم ترحل
بل تغيرت
فالزمن هو حركة الكلّ الذي يتحرك
دون أن يذهب أو يجيء .
ونحن نقسمه الى اوقات
نحصيها ونتغير ! (٧) .

وما دامت الطفولة الشاعرية على هذه الصورة فان المستقبل الشاعري رؤيا واقعية تعبر عن تجربة ، والرؤيا في هذه المجموعة

(١) مجموعة شعرية للشاعر ميخائيل عيد صدرت مؤخرا عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق .

بعيدة عن الذاتية الضيقة ، انها الرؤيا التي يستمدها من الواقع اليومي ويردها اليه ، ولذلك فان تفاؤل الشاعر يؤدي الى المستقبل الجميل ، مستقبل الوطن الحر ، ولكن بشرط ان يكون وطن التضحيات والصمود ووطن السيادة والشهداء :

وتطل وجوه الشهداء
واقسم : لن نركع .
تتعالى زمجرة المقهورين
وتهدر
تنداح سيول الغضب الاقدس
لـن نركع

وتطلين جوادا وحساما
وتطلين حماما وسلامـا
أتملى وجهك
تبتسمين
بلى ...
سيصير العالم غير العالم . (ص ٣٦/٣٧)

وتنال المراة نصيبا كبيرا من الغناء في المجموعـة ، وكان الشاعر يحتمي بها ويلجأ اليها من الزمـن الحقيقي الذي لايرحم ، وكـان المراة عشتار القادرة على تبديد هذا الزمن والقادرة على بعث الشباب مـن الرماد والشيخوخة ، او هي المراة التي تهبط من فوق لتمـلأ حيـاة الرجل سعادة ، وربما كانت هذه الصورة المثالية في المراة تشبه الـى حد بعيد صورة (إلسا) (اراغون) التي هبطت اليه فاحب من خلالها العالم والحياة ، وكانت (إلسا) رمزا لكل ما هو جميل يقول الشاعر ميخائيل عيد :

ألتفت اليك هاتفاً
تعالي الي ياحبيبتي
ايتها الوديعة الحالمـة
ياذات العينين المحيرتين كالزمـن !

تعالي اليّ
لأحتمي بـك من تخيلاتي
فقد يكـون الزمـن العجيب
هو الذي ارسلك إليّ
ليرتاح من لجاجتي
ويريحني . (ص ١٤)

وتتردد صورة المرأة هذه في اكثر من مكان ، يقول مثلا :

اينها الحبيبة الحلوة !
ايـة ينابيع صافية
تسيل مبتهجة
بفرح عينيك الحالمتين ! (ص ٣٠)

والحياة بلا امراة فارغة تافهة قاسية ، وكان المراة تجعل الحياة اكثر جمالا بعطائها ومحبتها ، أو كأنها الرفيق الذي يساعد الشاعر على تجاوز العقبات، والحياة معهـا جميلـة في اثناء الوئام وفي اثناء الخصام، في الواقع والاحلام ، وكأنها دائما قادرة على منح الشاعر مايتوق اليه من سعادة وحب :

منذ الازل أنـاديـك
هلمي !
ونلتقي ....
نتخاصم احيانا ،
نتبادل كلمات جارحة
ولكننا نسير
وراس احـدنـا
على كتف الآخر . (ص ٤٢)

والمراة واحدة في هذا الحب وهي بلا اسماء مستعارة او حقيقية لانـه الحب الشمولي ، حب الديمومة وتوقد العاطفة والمعاناة والشكوى المتصلة ، وهذا شبيه الى حد بعيد بالغزل العذري الذي نعرفه في شعرنا الاموي ، يقول الشاعر :

وانت مثل فكرة منسية
بين ركام الذكريات القديمة
تطلين غامضة
مثل السم عذب
وما زلت اعجب :
كيف لايستطيع شيء
ان يحل محلك ؟ (ص ٦)

وللوطن نصيب كبير من الغناء في المجموعة ، فالشاعر يغني الشهداء، مثلا ، فيمتزج غناؤه بالالم والتفاؤل معا ويغدو المستقبل جميلا ، وكان الالم شيء حتمي ليصير الينا هذا الجمال :

جواد الفجر الاشقر
يعدو على السفوح
ويعبر الاودية
يصير عرفه منديلا
يمسح دموع الباكيات برفق
يتنهد صدر الارض ويهمس :
مباركة شمس الدماء التي صنعت
هذا الفجر البهي ! (ص ٢٣)

ولا ينسى الشاعر ، في غناء الوطن ، بيروت فتاة الاساطير، يغني صمودها امام جحافل الغزاة الامبرياليين ، ولذلك غدت اسطورة جميلة في عالمنا الجدب :

بيروت
فتاة الاساطير

حورية الشواطىء
ترفع من الركام وجهها الجميل
تصيح باعلى الصوت :
المدن الأبية
تموت ولا تستباح (ص ٤٩)

وللحياة الشمولية بمعناها العام غناؤها الخاص في المجموعة، فالشاعر يرى الحياة على غير الصورة التي نراها في ادب المتشائمين من امثال المعري وكامو وكافكا وغيرهم ، وانما هي جميلة ومباركةبعطائها وحبها وجديرة بأن يعيشها المرء الشاعر :

تهمس المياه :
مباركة هي الحياة
التي لاتنضب بحار عطائها
ابارك الحياة واغفو
مغمورا بحنان عينيك (ص ١٢ ــ ١٣)

وما دامت الحياة على هذه الصورة فعلى الانسان ان يكون ايجابيا تجاهها ، أن يحمي جمالها وعطاءها ووداعتها وحبها من الرياح القاتلة، أن يحميها من الغزاة اعداء الشعوب ، لتظل الحياة جميلة والوطن عزيزاً :

ايها الاصدقاء !
لماذا
لانبني
سورا عظيما

يحمي الحياة

من الريـا حالقاتلـة ؟ (ص ٧٢)

وليست الحياة ذاتية ، انها حياة الوطن أو حياة الشعوب الضعيفة التي تناضل من اجل حرياتها المسلوبـة ، والشاعر يتأوه ويتألم ممـا تلاقيه الحياة والحريات وهذه الشعوب مـن أعـداء الحياة :

اواه ..

متى ترتفع ايادي المتوحشين

عن حنجرة الشعوب

وتطلق الاغـاني

بدلا من القنابـل الذريـة

التي يكدسونها لحرق العالم ؟ (ص ٤٥ ـ ٤٦)

وهكذا نجد ان غناء الشاعر في هذه المجموعة غناء هادف ليس مقصودا لذاتـه وانما هو من اجل الضعفاء وحرياتهم ؛ ومن معانـي الغناء الهادف ذلك الرمز الذي جاء فيه :

قال السيل للصخرة التي اعترضته :

ــ ابتعدي عن طريقي ايتها الصخرة

فـانـا مسرع الى غايتي .

قالت الصخرة للسيل :

ــ ولكنك مسرع الى حتفك ولاغايـة لك . (ص ٢٤ ــ ٢٥)

وهكذا نخلص الى أن المجموعـة تتميز بوضوح الرؤيـا والبسـاطة والغناء العفوي العذب والتلقائية والمباشرة ؛ وقد كان النثر الفني أحيانا يرافق الشعر لرسم الصورة التي يريدهـا الشاعر .

★ ★ ★